arta plastică

2

Anul 8 – 1961

arta plastică

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
ȘI CULTURII ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

2

CUPRINSUL

MARIUS BUNESCU	Situația artistului în trecut și azi	1
AL. CIUCURENCU	Pictura — un puternic instrument de educație a maselor	3
JULES PERAHIM	Grafica — artă a actualității	5
CORNELIU BABA	Note din carnetul unui pictor	6
OVIDIU MAITEC	Arta noastră să cuprindă semnificațiile adînci ale unei morale și conștiințe partinice	9
	MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SEC. XX	
MIRCEA DEAC	Ion Irimescu — schiță de monografie	10
OLGA BUȘNEAG	Umanismul lui Nicolae Tonitza	14
GH. POENARU	Ary Murnu	17
AMELIA PAVEL	Momente progresiste în grafica romînească între cele două războaie	20
Acad. TUDOR VIANU	Jules Perahim — ilustrator al lui Eminescu	22
	★	
CLARETTE WACHTEL	Contemporaneitatea sovietică în creația pictorului Deineka	25
	EXPOZIȚII	
I. FR.	Expoziție la Bicaz	30
ERVIN DITROI	Expoziția « Gy Szabo Bela »	31
EUGEN SCHILERU	Expoziția « Florica Cordescu »	32
ION FRUNZETTI	Expoziția « Gravura franceză în sec. XIX »	34
J. P.	Grafica italiană la București	37
E. S.	Expoziția Rudolf Bergander și Gerhard Geyer	38
VASILE DRĂGUȚ	Galeriile de artă	40
	NOTE DE LECTURĂ	
I. F.	Jean Laran — L'Estampe	40
	CALEIDOSCOP	
JACK BRUTARU V. D.	Expoziția artelor decorative din R. P. Bulgaria	42
	Gravura cubană	44
FRITZ CREMER	G. Manzu	45
	Comorile de artă de la Wawel s-au întors în Polonia	46
	Doi pictori romîni în R. P. Chineză	48
	« La ce slujește arta »	48
	Cronica	49

Coperta I: VICTOR ROMAN, Țărancă din Mărtiniș — ghips (1961)

Coperta IV: MARCEL CHIRNOAGĂ, Visuri (din ciclul « Orașul Victoria ») — acvaforte (1961)

Redactor șef:
J. PERAHIM

Colegiu redacțional:
CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU

Fotografii: *Florin Dragu*

Macheta artistică: *Val Munteanu*

Redacția revistei: București, Constantin Mille 5, 7, 9. telefon: 13.75.61
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Șerban Vodă 133—135 București

СОДЕРЖАНИЕ

МАРИУС БУНЕСКУ — Положение художника в прошлом и теперь ... 1
АЛ. ЧУКУРЕНКУ — Живопись — мощное орудие воспитания масс ... 3
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Графика — искусство современности ... 5
КОРНЕЛИУ БАБА — Заметки из дневника живописца ... 6
ОВИДИУ МАЙТЕК — Наше искусство должно отображать глубокую значимость морали и сознания проникнутых духом партийности ... 9

АСПЕКТЫ РУМЫНСКОЙ ПЛАСТИКИ XX ВЕКА

МИРЧА ДЕАК — Ион Иримеску — монографический этюд ... 10
ОЛЬГА БУШНЯГ — Гуманизм Николае Тоницы ... 14
Г. ПОЕНАРУ — Ари Мурну ... 17
АМЕЛИЯ ПАВЕЛ — Прогрессивные моменты в румынской графике периода между двумя мировыми войнами ... 20
Акад. ТУДОР ВИАНУ — Жюль Перахим художник-иллюстратор произведений Эминеску ... 22
КЛАРЕТТ ВАХТЕЛЬ — Советская современность в творчестве художника Дейнеки ... 25

ВЫСТАВКИ

И. ФР. — Выставка в Биказе ... 30
ЕРВИН ДИТРОЙ — Ги Сабо Белла ... 31
ЕУДЖЕН СКИЛЕРУ — Выставка Флорики Кордеску ... 32
ИОН ФРУНЗЕТТИ — Выставка «Французская гравюра в XIX веке» ... 34
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Итальянская графика в Бухаресте ... 37
Е. С. — Выставка Рудольфа Бергандера и Герхарда Гейера ... 38
ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ — Картинные галлереи ... 40

ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ЗАМЕТКИ

И. ФР. — Жан Ларан: «Л'Естамп» ... 40

КАЛЕЙДОСКОП

ЖАК БРУТАРУ
ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ — Выставка декоративного искусстава в НР Болгария ... 42
Кубинская гравюра ... 44
Фриц Кремер о Джакомо Манзу ... 45
Вавельские художественные сокровища вернулись в Польшу ... 46
Двое румынских художников в Китайской Народной Республике ... 48
«Чему служит искусство» ... 48

ХРОНИКА ... 49

РЕПРОДУКЦИИ

Стр.

МАРИУС БУНЕСКУ — Бухарест в стройках — *масло* ... 1
МАРИУС БУНЕСКУ — Улица Бельведере в Бухаресте — *масло* ... 2
МАРИУС БУНЕСКУ — Театральная площадь — *масло* ... 2
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ — Анна Ипатеску (деталь) — *масло* ... 3
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ — Республика — *масло* ... 4
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ — Марчел Бреслашу — *масло* ... 4
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ — Пейзаж нефтеперегонного завода в Плоешти— *масло* ... 4
АЛЕКСАНДРУ ЧУКУРЕНКУ — В кооперативе — *масло* ... 4
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Защита неба (из цикла « 23 августа») — *гравюра* ... 5
КОРНЕЛИУ БАБА — Сталевары, фрагмент — *масло* ... 6
КОРНЕЛИУ БАБА — Рабочий — *масло* ... 7
КОРНЕЛИУ БАБА — Михаил Садовяну — *масло* ... 7
КОРНЕЛИУ БАБА — Голова девушки — *масло* ... 8
ОВИДИУ МАЙТЕК — Ткачиха — *гипс* ... 9
ИОН ИРИМЕСКУ — Дофтана, проект памятника, деталь ... 10
ИОН ИРИМЕСКУ — Лупень 1929 — *фрагмент* ... 11
ИОН ИРИМЕСКУ — Сталевар — *фрагмент* ... 11
ИОН ИРИМЕСКУ — Флоаря (крестьянка с гор Родны) ... 12
ИОН ИРИМЕСКУ — Портрет девочки ... 12
ИОН ИРИМЕСКУ — Торс ... 12
ИОН ИРИМЕСКУ — Рисунок ... 13
ИОН ИРИМЕСКУ — Штефан Думитреску ... 13
ИОН ИРИМЕСКУ — Ж. Энеску (деталь) — *гипс* ... 13
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Автопортрет — *рисунок* ... 14
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — 7 часов вечера... В стране спокойно (Диптик, изображение второе) — *рисунок* ... 14
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Партия военнопленных — *рисунок* ... 15
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Что несет на спине рабочий — *рисунок* ... 15
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Люди без праздников... — *рисунок* ... 15
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Дамоклов меч — *рисунок* ... 15
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Клоун (Триптик « Шуты ») — *масло* ... 15
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Очередь за хлебом — *масло* ... 15
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Русская революция... А я думал, что неприкосновенен и бессмертен — *рисунок* ... 16
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — ... К всеобщему голосованию! « Выборы назначены в октябре. Цензура и осадное положение сохраняются »... (из газет) — *рисунок* 16
НИКОЛАЕ ТОНИЦА — Весы больше не лгут — *рисунок* ... 16
АРИ МУРНУ — Автопортрет (1919) — *рисунок карандашом* ... 17
АРИ МУРНУ — Последний смотр — *рисунок* ... 18
АРИ МУРНУ — 1907 год — Бюджет Смерти и Восстания — *рисунок* ... 18
АРИ МУРНУ — Румынский налогоплательщик — *рисунок* ... 19
АРИ МУРНУ — Голосование бюджетов — *рисунок* ... 19
АРИ МУРНУ — Согласие между партиями — *рисунок* ... 19
АРИ МУРНУ — Вот музыка, которая мне нравится! — *рисунок* ... 19
АРИ МУРНУ — Решение крестьянского вопроса — *рисунок* ... 19
АРИ МУРНУ — Накануне открытия... Парламента — *рисунок* ... 19
АУРЕЛ ЖИКИДИ — Ученики — ... 20
ВАСИЛЕ КАЗАР — Крестьяне, не « мешок с картошкой! » — ... 20
ВИДА ГЕЗА — Сирена 1933 — *гравюра* ... 20
НИКОЛАЕ КРИСТЯ — Забастовка — *рисунок* ... 21
ИОСИФ РОСС — После расетрела в Лупени ... 21
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — И в Иегову я не верю — *гуашь* ... 22
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Эпигоны — *гуашь* ... 22
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Наши молодые — *гуашь* ... 23
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Прошли года — *гуашь* ... 23
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Венеция — *гуашь* ... 24
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Голубой цветок — *гуашь* ... 24
ЖЮЛЬ ПЕРАХИМ — Озеро — *гуашь* ... 24
А. ДЕЙНЕКА — Подъемные краны (рисунок для журнала «У станка») — *тушь, гуашь* ... 25

Стр.

А. ДЕЙНЕКА — Гражданская авиация (панно для фабрики — кухни в Филях) 26
А. ДЕЙНЕКА — Оборона Севастополя — *масло*, 1942 ... 26
А. ДЕЙНЕКА — На берегу моря — *масло* ... 27
А. ДЕЙНЕКА — В жаркий полдень — *масло*, 1932 ... 27
А. ДЕЙНЕКА — Тюлльери — *акварель, гуашь*, 1935 ... 27
А. ДЕЙНЕКА — Мать — *масло* ... 28
А. ДЕЙНЕКА — Плакат, 1933 ... 28
А. ДЕЙНЕКА — Черный концерт — *масло*, 1935 ... 29
А. ДЕЙНЕКА — Потолок на станции метро Новокузнецкая — *мозаика* ... 29
АНОНИМ — На случай новой мировой войны, « Вы должны считаться и со мной » ... 29
ЮЛИЯ ХЭЛЭУЧЕСКУ — Новое озеро в Нямецких горах — Биказ ... 30
СИМОНА ВАСИЛИУ — У плотины биказской гидроцентрали — *монотип* ... 30
ЭМИЛИЯ НИКУЛЕСКУ ПЕТРОВИЧ — Дунай у Мэчина — *уголь и пастель* ... 30
ГИ САБО БЕЛА — Бедные люди, 1940 — *гравюра* ... 31
ГИ САБО БЕЛА — Стирка, 1941 — *гравюра* ... 32
ГИ САБО БЕЛА — Лечу на ТУ-104 — *гравюра* ... 32
ФЛОРИКА КОРДЕСКУ — Иллюстрация к рассказу Марина Преды « Темные окна » ... 33
ФЛОРИКА КОРДЕСКУ — Иллюстрация к новелле Марина Преды « В тумане » 33
ФЛОРИКА КОРДЕСКУ — Иллюстрация к новелле Марина Преды « На стыке земель » ... 33
ФЛОРИКА КОРДЕСКУ — Иллюстрация к поэме Пушкина «Руслан и Людмила» 33
ЖАН БАТИСТ КАМИЛЬ КОРО — Воспоминания из Италии (1866) — *аква форте* ... 34
КАМИЛЬ ПИССАРО — Пастушка на берегу реки (1890) — *аква форте* ... 34
ЭДУАРД МАНЕ — Испанские цыгане — *аква форте* ... 35
АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ — Пейзаж ... 35
ТЕОДОР ШАССЕРИО — Араб седлает коня ... 36
ОГЮСТ РОДЕН — Портрет Виктора Гюго (деталь) — *гравюра иглой* ... 36
ФЕДЕРИКА ГАЛЛИ — Море — *гравюра* ... 37
УБАЛДО БОСЕЛЛО — Министранты — *аква форте* ... 38
БОНОРА, КАСТЕЛЛАНЕТА ФОРДЖИОЛИ, ПАРЛИ — Иллюстрация к творчеству Бертольда Брехта — *литография* ... 38
АЛДО БОРГОНЗОНИ — Материнство — *темпера* ... 38
БЕРГАРД ГЕЙЕР — Мать с ребенком ... 38
РУДОЛЬФ БЕРГАНДЕР — Игра с волчком ... 39
РУДОЛЬФ БЕРГАНДЕР — Беседа ... 39
Стенд в магазине пластического фонда ... 40
Л'естампе ... 40
Игрушки ... 41
Вид выставки ... 42
Вид выставки ... 42
Плакат ... 42
Плакат ... 43
Плакат ... 43
Вид выставки ... 43
АРМАНДО ПОССЕ — Рито — *гравюра* ... 44
А. А. АРМЕНТЕРОС — Вдохновитель — *ксилогравюра* ... 44
КАРМЕЛО ГОНЗАЛЕС — Мир — *гравюра* ... 45
ДЖАКОМО МАНЗУ — Танцевальное па — *бронза* ... 45
ДЖАКОМО МАНЗУ — Баллерина — *бронза* ... 46
ДЖАКОМО МАНЗУ — Бюст Инги — *бронза* ... 46
ДЖАКОМО МАНЗУ — Кардинал — *бронза* ... 46
Обивка, XV век ... 47
ЕУДЖЕН ПОПА — Погрузка шампанского ... 48
ДЖИНА ХАДЖИУ — Старый каменный мост ... 48
Первая обложка: ВИКТОР РОМАН — Крестьянка из Мэртиниша — *гипс* (1961) ...
Вторая обложка — МАРЧЕЛ КИРНОАГЭ — Мечты (из цикла «Город Виктория») *аква форте* (1961) ...

SOMMAIRE

MARIUS BUNESCO — La situation de l'artiste dans le passé et aujourd'hui 1
AL. CIUCURENCO — La peinture — puissant instrument de l'éducation des masses 3
JULES PERAHIM — La graphique — l'art de l'actualité 5
CORNELIU BABA — Notes d'un cahier d'un peintre 6
OVIDIU MAITEC — Notre art doit comprendre les significations profondes d'une morale et d'une conscience inspirées par le Parti 9

MOMENTS DE LA PLASTIQUE ROUMAINE DU XX-ième SIÈCLE

MIRCEA DEAC — Ion Irimesco — esquisse de monographie 10
OLGA BUŞNEAG — L'humanisme de Nicolae Tonitza 14
GH. POENARU — Ary Murnu 17
AMELIA PAVEL — Moments progressistes dans la graphique roumaine entre les deux guerres 20
Acad. TUDOR VIANU — Jules Perahim, l'illustrateur d'Eminesco. . 22
CLARETTE WACHTEL — La contemporanéité soviétique dans la création du peintre Deineka 25

EXPOSITIONS

I. FR. — Exposition à Bicaz 30
ERVIN DITROI — Gy Szabo Bela 31
EUGEN SCHILERU — L'exposition Florica Cordesco 32
ION FRUNZETTI — L'exposition « La gravure française au XIX-ième siècle » 34
JULES PERAHIM — La graphique italienne à Bucarest 37
E. S. — L'exposition Rudolf Bergander et Gerhard Geier 38
VASILE DRĂGUŢ — Les Galeries d'Art 40

NOTES DE LECTURE

I. FR. — Jean Laran : « L'Estampe » 40

KALÉÏDOSCOPE

JACK BRUTARU — L'exposition des arts décoratifs de la République Populaire Bulgarie 42
VASILE DRĂGUŢ — Gravure cubanaise 44

Fritz Cremer sur Giacomo Manzu 45
Les trésors d'art du Wawel sont rentrés en Pologne 46
Deux peintres roumains dans la République Populaire Chinoise 48
« A quoi sert l'art » 48

CHRONIQUE 49

EXPLICATION DES IMAGES

Page

MARIUS BUNESCO, Bucarest en construction — *huile* 1
MARIUS BUNESCO, La Rue Belvedere de Bucarest — *huile* 2
MARIUS BUNESCO, La Place du Théâtre — *huile* 2
ALEXANDRU CIUCURENCO, Ana Ipătesco (détail) — *huile* 3
ALEXANDRU CIUCURENCO, La République, — *huile* 4
ALEXANDRU CIUCURENCO, Marcel Breslaşu — *huile* 4
ALEXANDRU CIUCURENCO, Paysage de raffinerie Ploeşti — *huile* 4
ALEXANDRU CIUCURENCO, Dans la coopérative — *huile* 4
JULES PERAHIM, La défense du ciel (Du cycle « Le 23 Août ») — *gravure* 5
CORNELIU BABA, Les ouvriers d'acier — *fragment* — *huile* 6
CORNELIU BABA, Ouvrier — *huile* 7
CORNELIU BABA, Mihail Sadoveanu 7
CORNELIU BABA, Tête de jeune fille 8
OVIDIU MAITEC, La tisseuse — *plâtre* 9
ION IRIMESCO, Doftana, projet de monument — *détail* 10
ION IRIMESCO, Lupeni 1929, fragment 11
ION IRIMESCO, L'ouvrier d'acier — *fragment* 11
ION IRIMESCO, « Floarea », (Paysanne de la Montagne de Rodna) 12
ION IRIMESCO, Portrait de petite fille 12
ION IRIMESCO, Torse 12
ION IRIMESCO, Dessin 13
ION IRIMESCO, Ştefan Dimitresco 13
ION IRIMESCO, G. Enesco (détail) — *plâtre* 13
NICOLAE TONIŢA, Ceux sans résurrection — *dessin* 14
NICOLAE TONIŢA, Autoportrait— *dessin* 14
NICOLAE TONIŢA, Il est 7 heures du s oir — La tranquillité règne dans le pays (diptyque), seconde image — *dessin* 14
NICOLAE TONIŢA, L'épée de Damoclès — *dessin* 15
NICOLAE TONIŢA, Convoi de prisonniers — *dessin* 15
NICOLAE TONIŢA, Ceux qui n'ont pas des fêtes — *dessin* 15
NICOLAE TONIŢA, Le clown (triptyque « Les saltimbanques ») — *huile* 15
NICOLAE TONIŢA, La queue pour le pain — *huile* 15
NICOLAE TONIŢA, Ce que l'ouvrier porte sur son dos — *dessin* 15
NICOLAE TONIŢA, *La révolution russe* — Et moi, me croyant inviolable et immortel — *dessin* 16
NICOLAE TONIŢA, Vers le suffrage universel ! « Les élections ont eu lieu au mois d'octobre, la censure et l'état de siège se maintiennent » (les journaux) ; — *dessin* 16
NICOLAE TONIŢA, La balance ne ment plus — *dessin* 16
ARY MURNU, Autoportrait (1919) — *dessin en crayon* 17
ARY MURNU, L'année 1907 — Le budget de la Mort et des Révoltes — *dessin* .. 18
ARY MURNU, Le contribuable roumain — *dessin* 18
ARY MURNU, On vote les budgets — *dessin* 19
ARY MURNU, Le dernier défilé — *dessin* 19
ARY MURNU, L'entente entre les partis politiques — *dessin* 19
ARY MURNU, C'est ça la musique qui me plaît ! — *dessin* 19
ARY MURNU, La solution du problème des paysans — *dessin* 19
ARY MURNU, A la veille de l'ouverture du . . . Parlement — *dessin* 19
AUREL JIQUIDI — Apprentis 20
VIDA GHEZA, La sirène 20
VASILE KAZAR, Les paysans ne sont pas « le sac aux pommes de terre » 20
NICOLAE CRISTEA, La grève 21
IOSIF ROSS, Ave Julius, morituri te salutant 21
JULES PERAHIM, Je ne crois même pas en Jéhovah — *gouache* 22
JULES PERAHIM, Les épigones — *gouache* 22
JULES PERAHIM, Nos jeunes — *gouache* 23
JULES PERAHIM, Les années qui se sont écoulées — *gouache* 23
JULES PERAHIM, Venise — *gouache* 24
JULES PERAHIM, Une fleur bleue — *gouache* 24
JULES PERAHIM, Le lac — *gouache* 24

Page

A. DEINEKA, Les grues mécaniques (dessin pour la revue « Au banc à tourner ») *encre de Chine, gouache* 25
A. DEINEKA, L'aviation civile (panneau pour la fabrique *de Filii* 26
A. DEINEKA, La défense de Sébastopol — *huile*, 1941 26
A. DEINEKA, Au bord de la mer — *huile* 27
A. DEINEKA, Midi — *huile*, 1932 27
A. DEINEKA, Les Tuileries — *aquarelle, gouache*, 1935 27
A. DEINEKA, Mère — *huile* 28
A. DEINEKA, Affiche, 1933 28
A. DEINEKA, Concert noir 29
A. DEINEKA, Plafon de la station du métro Novokuzneţkaia — *mosaïque* 29
ANONYME, *En cas d'une nouvelle guerre mondiale* — Vous devez tenir compte aussi de moi ! 29
JULIA HĂLĂUCESCO, Le nouveau lac dans la Montagne de Neamţ — *Bicaz* 30
SIMONA VASILIU, Au barrage de la hydrocentrale de Bicaz — *monotype* 30
EMILIA NICULESCO-PETROVICI, Le Danube à Măcin — *charbon et pastel* 30
GY SABO BÉLA, Gens pauvres, 1940 — *gravure* 31
GY SZABO BÉLA, On lave le linge 1941 — *gravure* 32
GY SZABO BÉLA, « Je voyage en TU 104 » — *gravure* 32
FLORICA CORDESCO, Illustration à la nouvelle « Les fenêtres obscurcies » par Marin Preda 33
FLORICA CORDESCO, Illustration à la nouvelle « En groupe » par Marin Preda 33
FLORICA CORDESCO, Illustration à la nouvelle «Rencontre» — *par Marin Preda* 33
FLORICA CORDESCO, Illustration à « Ruslan et Ludmila » par A. S. Pouchkine 33
JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT — Souvenir d'Italie (1866) — *eau-forte* 34
CAMILLE PISSARO, La bergère au bord de l'eau — *eau-forte* 34
EDOUARD MANET, Bohémiens espagnols — *eau-forte* 35
ALFRED SISLEY, Paysage 35
THÉODORE CHASSÉRIAN, Arabe montant à cheval — *vernis mou* 36
AUGUSTE RODIN, Le portrait de Victor Hugo — (détai) — *gravure à l'aiguille* 36
FEDERICA GALLI — La mer — *gravure* 37
UBALDO BOSELLO — Enfants de chœur — *eau forte* 38
BONORA, CASTELLANETA, FORGIOLI ET PARDI Illustration à l'œuvre de Bertold Brecht — *litographie* 38
ALDO BORGONZONI, Maternité — *tempera* 38
GERHARD GEIER, Mère avec enfant 38
RUDOLF BERGANDER, Jeu avec toupie 39
RUDOLF BERGANDER, Conversation 39
Aspect du magasin du Fond Plastique 40
« L'Estampe » 40
Jouets 41
Aspect d'exposition 42
Aspect d'exposition 42
Affiche 42
Affiche 43
Affiche 43
Aspect d'exposition 43
ARMANDO POSSE, Rito — *gravure* 44
A. ARMENTEROS, L'inspirateur — *xylogravure* 44
CARMELO GONZÁLEZ, La PAIX — *gravure* 45
GIACOMO MANZU, Pas de danse — *bronze* 45
GIACOMO MANZU, Ballerine — *bronze* 46
GIACOMO MANZU, Le buste d'Inge — *bronze* 46
GIACOMO MANZU, Le cardinal — *bronze* 46
Tapisserie, XV-ième siècle 47
EUGEN POPA, On charge le champagne 48
GINA HAGIU, Vieux pont de pierre 48
Reliure I : Victor Roman, Paysanne de Măntiniş — *plâtre* (1961) ....
Reliure IV : Marcel Chirnoagă, Rêves (du cycle « Le ville de Victoria ») — *eau forte* 1961

SITUAŢIA ARTISTULUI ÎN TRECUT ŞI AZI

MARIUS BUNESCU

MARIUS BUNESCU, Bucureşti în construcţie — *ulei*

Acum patruzeci de ani, la 12 martie 1921, se inaugura în capitală « Sindicatul Artelor Frumoase », prima organizaţie de masă a pictorilor şi sculptorilor din Romînia, care printr-o acţiune solidară încercau să-şi apere interesele lor profesionale mai bine decît ar fi putut-o face fiecare din ei singur. Cele cîteva societăţi artistice existente în vremea aceea duceau greutăţi materiale nebănuite şi nu puteau înlesni membrilor respectivi nici un fel de bucurie. Lipsa de comenzi şi de interes oficial le stingherea munca şi elanul. O expoziţie oficială de stat în care ei să poată expune fără cheltuieli prea mari nu exista. Artiştii erau lăsaţi la voia întîmplării şi pe mîinile misiţilor — vreo opt la număr numai cei bine cunoscuţi — care le prostituau arta. « Pictorii romîni — scriam în 1923 în « Rampa » — lucrează în condiţii detestabile, — cele cîteva excepţii nu fac regula, — şi numai o putere suprapămîntească le dă eroismul de a-şi urma chemarea, cu toate mizeriile ce le îndură, cu toţi munţii ce li se ridică necurmat în drum, ameninţîndu-i la tot pasul să se prăbuşească peste ei. . . şcoala de Belle Arte, aşa cum e, nici nu există, iar muzee, statul n-a fost capabil să facă pînă acum. »

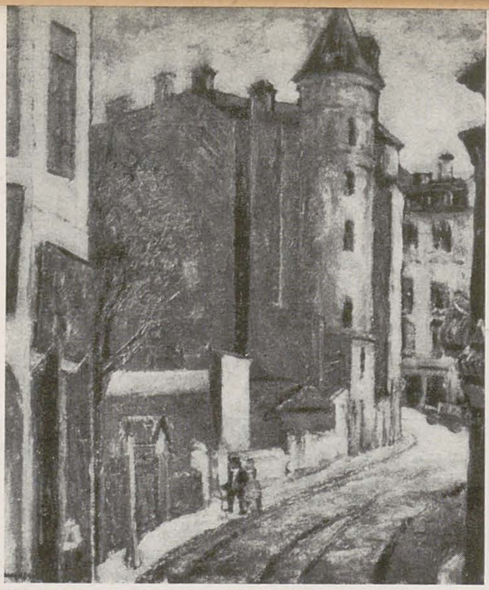
Atîta vitregie din partea regimului burghezo-moşieresc faţă de o categorie de cetăţeni care nu doreau altceva decît să-şi servească poporul vecinicindu-i frumuseţile, însemna nu numai o descurajare atroce a acestora, dar chiar o zădărnicire a sentimentului de artă a cărei necesitate nu era înţeleasă de cercurile conducătoare de atunci.

Unii dintre artişti mai căutau şi alte meserii posibile spre a putea trăi, dar cei mai mulţi nu puteau face acelaşi lucru.

În vremea aceea mişcările sociale postbelice luaseră o mare amploare. 13 Decembrie 1918 nu putea fi uitat. Manifestaţii cetăţeneşti de masă contra regimului sporeau parcurgînd străzile centrale.

Atunci, ca o speranţă nouă a artiştilor a luat fiinţă sindicatul nostru, — transformat mult mai tîrziu, în anii puterii populare, în U.A.P., — sindicat ce era privit însă cu rea voinţă de la începuturile lui.

Generaţia de artişti din care şi eu făceam parte îşi constituise încă din 1917, la Iaşi, pe timpul războiului, societatea ei intitulată « Arta Romînă », toate forţele noi artistice fiind concentrate în această societate al cărei rost, lămurit de Tudor Arghezi, a constituit cuvîntul introductiv al



MARIUS BUNESCU, Strada Belvedere din București — *ulei*

MARIUS BUNESCU, Piața Teatrului — *ulei*

catalogului celei de a doua expoziții bucureștene organizată în 1920 la « Liedertafel ».

Asociația noastră, ca și toate celelalte similare de altfel, era întemeiată pe criterii estetice personale, și ne dam bine seama că aceasta nu era de ajuns. Era nevoie și de o mai largă grupare profesională pentru apărarea intereselor de breaslă ale membrilor, în care să poată activa toți artiștii plastici fără deosebire. Necesitatea înființării sindicatului a pornit din imperativele sociale și politice ale momentului.

În felul acesta s-a format un grup de acțiune din 32 de colegi, veniți din toate celelalte societăți fără ca apartenența lor în societățile respective să aibă de suferit, iar aceștia au ales în martie 1921, dintre ei, primul comitet sindical după cum urmează:

Președinte: Camil Ressu. Vicepreședinți: D. Serafim și I. Țincu. Casier: Tr. Cornescu. Secretar: M. Bunescu. Membrii: A. Verona, A. Satmari, Nina Arbore, Fr. Șirato, T. Teodorescu-Sion. Cenzori: Ip. Strîmbu, Șt. Dimitrescu, C. Medrea. Tribunalul arbitral: Fr. Storck, J. Al. Steriadi, Teodorescu-Sion.

★

Vestea cea nouă a înființării sindicatului a făcut, cu ajutorul presei, destul de repede ocolul țării, iar artiștii plastici din toate centrele mai populate, entuziasmați, ne trimiteau adeziunea lor. Sufereau toți de aceleași lipsuri și-și puneau nădejdea în sindicat pentru rezolvarea lor. Baia Mare, Cluj, Timișoara, Tg. Mureș, Sibiu, Brașov, Iași etc. au stabilit primele legături cu noi.

Indiferența din partea oficialității l-a determinat pe Camil Ressu, după doi ani de frămîntări ce nu promiteau mare lucru, să se retragă în semn de protest de la președinție, spre regretul colegilor cu care se zbătuse împreună pentru nevoile de breaslă ale familiei noastre sindicale. Noi continuam lupta mai departe menținînd sindicatul pe linia lui de bătaie, de revendicări, de solicitare de drepturi. Se alesese un nou președinte în persoana secretarului de pînă atunci și pentru că atitudinea negativă a regimului burghez ne exaspera, ne luam la harță « cu cei în drept » pentru lucrurile ce ne erau la inimă. În felul acesta am reușit să impunem, însfîrșit, reînființarea « Salonului Oficial » care-și încetase activitatea în timpul războiului, inaugurîndu-l prin expoziția din 1924.

Cu acest salon se realiza primul punct al dezideratelor noastre artistice, dar în împrejurările acelea vitrege pentru artă, aceasta nu însemna decît o modestă realizare. Dîndu-se posibilitatea artiștilor de a se manifesta printr-o expoziție generală și acordîndu-li-se cîteva premii rare, viața lor nu era asigurată mai bine ca înainte. Ei tînjeau după ateliere, după comenzi, iar regimul burghez nu le da nimic.

Abia peste două decenii o eră nouă a început pentru omenire. Fascismul fusese doborît la pămînt iar clasa muncitoare lua în mîinile ei puternice frînele destinului țării noastre. La noi războiul se termina și începea refacerea. Distrugerile fuseseră mari, dar un suflu nou de viață, adus de puterea clasei muncitoare condusă de partidul ei, ne înarma cu puterile de care aveam nevoie. Printre ceilalți oameni ai muncii ce cîntau noile vremuri se aflau și pictorii și sculptorii.

Acum venise însfîrșit și vremea artiștilor, cărora numai regimul de democrație populară le-a acordat considerația la care ei aveau dreptul. Îndrumați de partid, ei au pornit cu entuziasm la crearea unei arte a poporului, iar experiențele timide de atunci, din primii ani de după eliberare, au asigurat marile succese artistice de mai apoi. Grupe întregi de artiști și-au însușit noul crez, noua concepție de viață, apropiindu-se de sufletul omului nou ce cucerește întregul spațiu al vieții noi de azi.

În noua orînduire artiștii noștri au azi posibilitatea să lucreze, să creeze opere nemuritoare. Ei au acum asigurate toate mijloacele de existență. Ateliere, comenzi, burse pentru începători, ușurința deplasării și documentării pe teren, la locul de muncă ce-i interesează. Ei au muzee de artă, noi și mari, cum nu puteau avea altă dată și au toate posibilitățile să creeze ei înșiși, cu opera lor, alte muzee noi, și mai grandioase, și mai luminoase ca cele de azi.

Posibilitățile lor de muncă sînt azi atît de mari și de complexe, încît n-au nevoie decît de a gîndi și de a-și întrebuința cu folosință talentul. Talentul și mîinile lor de aur.

ALEXANDRU CIUCURENCU, Ana Ipătescu (detaliu) — *ulei*

PICTURA — UN PUTERNIC INSTRUMENT DE EDUCAȚIE A MASELOR

AL. CIUCURENCU

Înainte de eliberare, mulți dintre artiștii noștri plastici, cu excepția cîtorva care-și puseseră măiestria și talentul lor în slujba luptei și idealurilor progresiste, nu înțelegeau că pictura mai are și altă menire în afară de aceea de a delecta ochiul.

Odată cu schimbările revoluționare petrecute în țara noastră, pictura și-a reluat locul și poziția părăsite atita vreme și a devenit și ea un puternic instrument mobilizator de educație a maselor. Nu a rămas astfel artist care să nu participe cu capacitatea lui creatoare la lupta pentru înfăptuirea revoluției social-culturale din țara noastră. Asemenea majorității artiștilor noștri plastici, am înțeles și eu să-mi dedic întreaga forță creatoare realizării unor opere în care eroul principal să fie poporul muncitor, acțiunile sale revoluționare. La început, am fost puternic atras de tematica istorică. Pe această linie se înscrie prima mea lucrare « Ana Ipătescu-1848 ». M-a impresionat acest episod din revoluția de la 1848, în care Ana Ipătescu a reușit să-i adune în jurul său și să-i convingă pe bucureștenii de atunci s-o urmeze, ca să elibereze guvernul revoluționar, care fusese arestat. Am căutat să surprind și să redau romantismul acestui admirabil moment revoluționar din istoria țării.

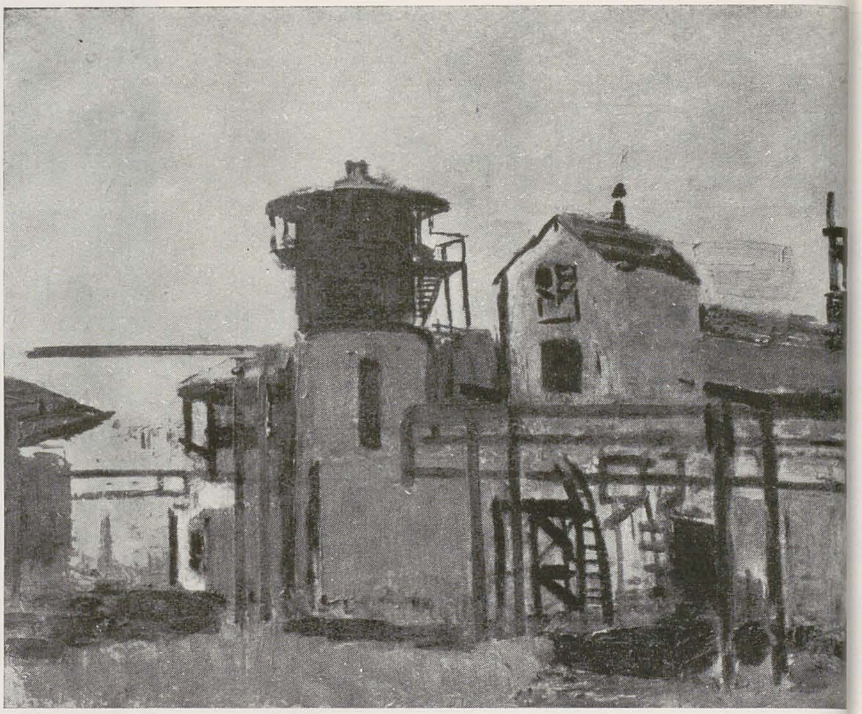
M-a preocupat mult și sfîrșitul eroic al Olgăi Bancic, temă pe care am reluat-o pînă acum de două ori. În această lucrare am vrut să înfățișez dîrzenia eroinei clasei muncitoare, conștientă de justețea cauzei pentru care face supremul sacrificiu în fața călăilor fasciști.

În compoziția « 13 Decembrie 1918 », dramatismul acestui important moment din lupta clasei muncitoare este sugerat prin atitudinea dîrză a grupului de muncitori care nu abandonează lupta, deși unii dintre ei se prăbușesc în stradă, sub gloanțele jandarmilor.

Tot în cadrul compozițiilor istorice se situează și « Epilogul răscoalelor — 1907 », « 30 Decembrie în Piața Palatului », « Doftana »; numărul lor nu se oprește însă aici. În toate acestea am căutat să ilustrez cu modestele mele posibilități, cîteva din cele mai semnificative momente din lupta clasei noastre muncitoare pentru o viață mai bună, mai dreaptă.

Pe măsură ce poporul nostru își construia condiții noi de viață, mă preocupau alte probleme de creație, probleme a căror esență doream s-o dezvălui printr-o operă în care să se vădească participarea plină de entuziasm a maselor populare la noua viață. Așa s-a născut lucrarea « 1 Mai liber », un episod trăit, în care este oglindită mișcarea maselor care-și manifestă bucuria pentru ziua care simbolizează lupta poporului și totodată reușita acestei lupte. Prin tonuri calde, luminoase, prin steaguri roșii, am căutat să arăt victoria luminii asupra întunericului.

Printre lucrările cu teme contemporane se numără și « Intrarea trupelor sovietice », peisajele cu noi construcții, « În gospodăria agricolă colectivă », grupuri de peisaje industriale din Sighișoara sau din regiunea petroliferă de pe Valea Prahovei. În perioada documentării mele la rafinăria din Cîmpina am cunoscut muncitorul pe care l-am înfățișat în lucrarea intitulată « Portret de muncitor ». M-a impresionat atitudinea lui conștientă, vigilența lui, grija lui față de bunul poporului dobîndit cu atîta luptă și sacrificiu. Am lucrat, de asemenea, multe portrete



ALEXANDRU CIUCURENCU, Peisaj din rafinărie-Ploiești — *ulei*

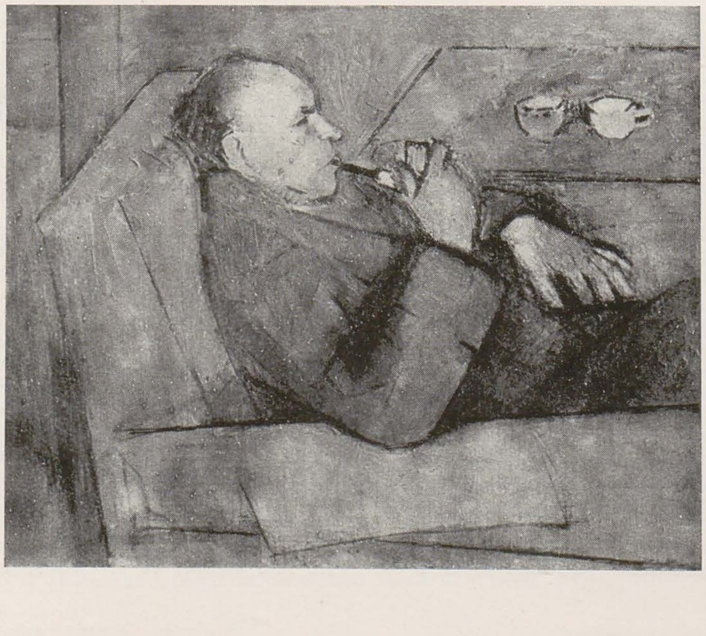
ALEXANDRU CIUCURENCU, Republica — *ulei*

ale unor oameni de cultură contemporani, ca de pildă: G. Călinescu, M. Ralea, M. Jora, K. H. Zambaccian, C. Antoniu, Ion Dumitrescu, Marcel Breslașu ș.a.

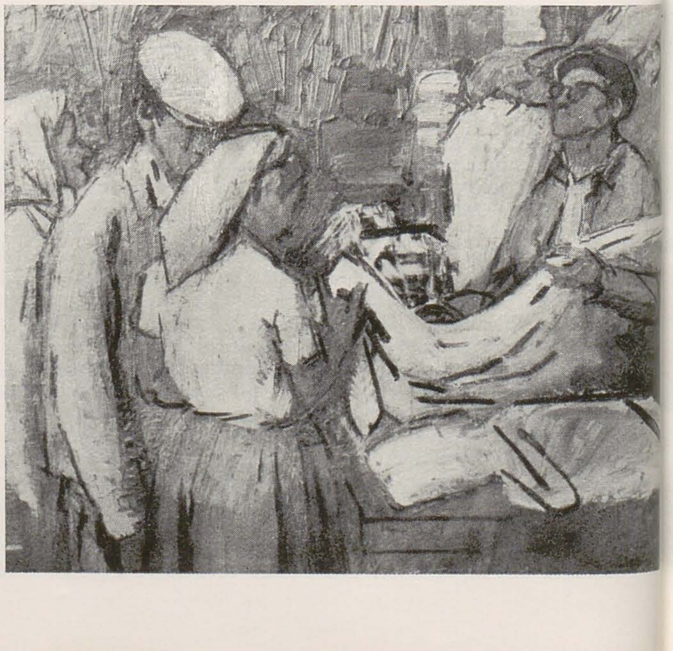
Numai datorită dragostei și grijii cu care partidul ne îndrumă, arta noastră își poate aduce contribuția la lupta întregului popor muncitor pentru construirea socialismului. Pentru a servi mai bine acestei cauze, mă voi strădui și eu ca în viitoarele lucrări conținutul de idei să fie subliniat cu o expresivitate sporită, și, în felul acesta, lucrările mele să contribuie și ele la formarea unei conștiințe noi, socialiste. Animat de această dorință încerc să înfățișez în prezent un aspect din luptele de la Grivița Roșie.

Noul conținut impune artistului și noi modalități de expresie, un limbaj nou care să-l reprezinte, să-l oglindească în esență. Nu putem ignora cuceririle Renașterii în domeniul picturii, care a introdus un element de bază al formei de exprimare — volumul, și nici aportul adus artei de către impresionism, care a scos artistul în aer liber, în natură, îmbogățindu-i astfel paleta, care din bituminoasă a devenit luminoasă, transparentă. Dar, artistul contemporan, legat de popor, conștient de mesajul pe care trebuie să-l transmită opera sa, trebuie să asimileze în mod creator aceste cuceriri, să nu le preia în chip pasiv, mecanic. Pornind de la tot ce este progresist în cuceririle artei înaintașilor noștri, din diferite perioade și școli, trăind intens marile prefaceri ale epocii noastre, vom izbuti, desigur, să contribuim și noi la conturarea stilului secolului nostru, stilul artei realist-socialiste.

ALEXANDRU CIUCURENCU, Marcel Breslașu — *ulei*



ALEXANDRU CIUCURENCU, În cooperativă — *ulei*



GRAFICA — ARTĂ A ACTUALITĂȚII

JULES PERAHIM

Despre grafică s-a vorbit și s-a scris foarte mult în ultimii zece ani în țara noastră. Și acest lucru nu este de mirare. Grafica aparține, ca dezvoltare și amploare, secolului XX. Cotiturile violente petrecute în istoria umanității, transformările istorice, radicalizarea pozițiilor sociale, furtunoasa dezvoltare a tehnicii, ritmul, viteza, schimbul rapid de bunuri materiale și spirituale, ideile care fac ocolul globului cu viteza luminii, acesta este secolul XX. Acest secol își are și arta lui, formele lui specifice, — fotografia, cinematograful, televizorul, grafica. În acest secol s-au accentuat și au ajuns la cea mai înaltă tensiune contradicțiile lumii capitaliste. În acest secol s-a petrecut cel mai mare eveniment al istoriei omenirii — Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. În acest secol moare o lume și se naște alta, purtătoare a ideilor de libertate de milenii a umanității. Acest secol și viața lui furtunoasă au făcut o mutație în practica și conștiința artistului plastic, aruncindu-l din atelierul lui, învăluit în lumina oranj a unei după amieze de vară, cu aerul plin de subtile reflexe ale catifelelor, în mijlocul străzii, peste poduri de fier vopsite cu minium, în orașul cu cerul legat într-o rețea de sîrme electrice, în mijlocul grevelor, al foametei, al unei copilării chinuite și famelice, cu trăirea prematură a dramei sociale, în mijlocul accidentelor de muncă, al patrioților închiși în închisori. În acest secol apar mii de ziare, se țin mii de discursuri, zilnic sînt înregistrate mii de sinucideri, mii de falimente, mii de produse noi, mii de reclame la emisiunile de radio, pe acoperișurile caselor, în gări, în tramvaie, purtate de oameni pe picioroange. În cartierele mărginașe ale orașului, un șir nesfîrșit de femei demonstrează cu pancarte pe care stă scris: « Nu vrem pomană ». « Vrem lapte pentru copiii noștri ». În ziarul aceleiași zile a fost consemnat acest fapt. La sfîrșitul știrii se spune că poliția a restabilit « ordinea » și a făcut arestări. În Germania, mareșalul Hindenburg a adus la putere un plutonier nebun căruia i se spune « Frumosul Adolf ». Studenții democrați s-au baricadat în Facultatea de drept. Baricadarea a durat 48 de ore. A apărut o carte, Costea Riabțev — jurnalul unui elev sovietic. Într-un cinematograf de pe Calea Dudești rulează un film: « Crucișetorul Potemkin ». Am fost acolo cu un grup mai mare de tineri; în timpul filmului am strigat « Trăiască Partidul Comunist ». Și, mai departe, avalanșa de evenimente, viața clocotitoare, precipitarea ei. Omul trăiește afară, în piața cetății. Dar cetatea acestui secol nu este înconjurată de ziduri. Ora somnului nu mai este anunțată de clopotul din turn. În această cetate se petrec concomitent evenimentele lumii întregi, și crahul băncilor din Londra, și sinuciderea unui președinte nebun al Statelor Unite, și mărirea impozitelor și a prețului zahărului, și teroarea exercitată de englezi în Kenia, și ororile din beciurile Siguranței. Timpul contemplației artistului se micșorează. Visarea pe culmile glorioase ale antichității devine penibilă, insuportabilă. Tot ce ține de atemporalitate, tot ce dorește să glorifice neapartenența la viața imediată devine ceva rușinos.

Și artistul pleacă din micul lui univers sufocant în mijlocul vieții.

George Grosz își mută atelierul în cafenelele din Berlin. Jony Hartfield își aruncă pensulele și culorile și prin ochiul obiectivului fotografic face din fotomontajele lui un mod de expresie plastică de o rară putere de impresionare și de convingere. În această perioadă, și la noi în țară, în ciuda disprețului criticii oficiale și idealiste pentru arta cu tendință, totuși, mulți artiști renunță la șevaletul lor de stil și își mută activitatea în redacțiile ziarelor, purtîndu-și în buzunar sticluța de tuș și penița ascuțită.

La întoarcerea lui Sahia din Uniunea Sovietică, am avut sub ochi, pentru prima dată, publicații și tipărituri din Țara socialismului. Atunci am înțeles mai bine și cu claritate caracterul nou al artei acestui secol, puterea lui specifică de penetrație. Am înțeles că, pe lîngă deosebitele calități estetice, grafica s-a îmbogățit cu idei înnoitoare, descoperind necontenit forme noi de expresie, ridicînd imaginea la înalta treaptă de emoționare. Vitrinele Rosta și mai apoi vitrinele Tass, desenele de ziar, vignetele, tribunele, desenele lui Maiakovski, Deni, Moor, Boris Efimov, Gamf, au însemnat atunci cele mai convingătoare argumente pentru arta nouă a secolului XX.

Arta acestui secol, poate mai mult decît oricînd în istorie, se împletește cu viața, cu evenimentele actualității. Implicația în artă a fenomenului social nu se mai poate deslipi. Artistul răspunde imediat, spontan, reacționează prompt. Evenimentele se succed, ritmul timpului se accelerează, lenta gîndire în artă devine anacronică. Dacă acest lucru își cucerește primordialitatea în artă, dacă arta vrea să exprime caracteristica societății în care acționează, atunci acest timp, secolul acesta, poate fi exprimat mai bine, mai divers, mai variat, mai complex prin grafică. Nu am deloc intenția să fac aici o pledoarie apologetică a graficii și nici să se citească intenția de a desființa printr-un exagerat rechizitoriu genul picturii de șevalet. Nu vreau decît să fac, printr-un efort de obiectivitate, constatarea unei situații de fapt, și anume că această expresie a artei — grafica — aparține acestui secol, răspunde mai bine, ilustrează mai pregnant caracterul lui.

Comuniștii au fost aceia care au arătat caracterul de clasă profund antisocial al esteticii frumosului în sine și au militat deschis pentru arta ca fenomen activ în transformarea societății.

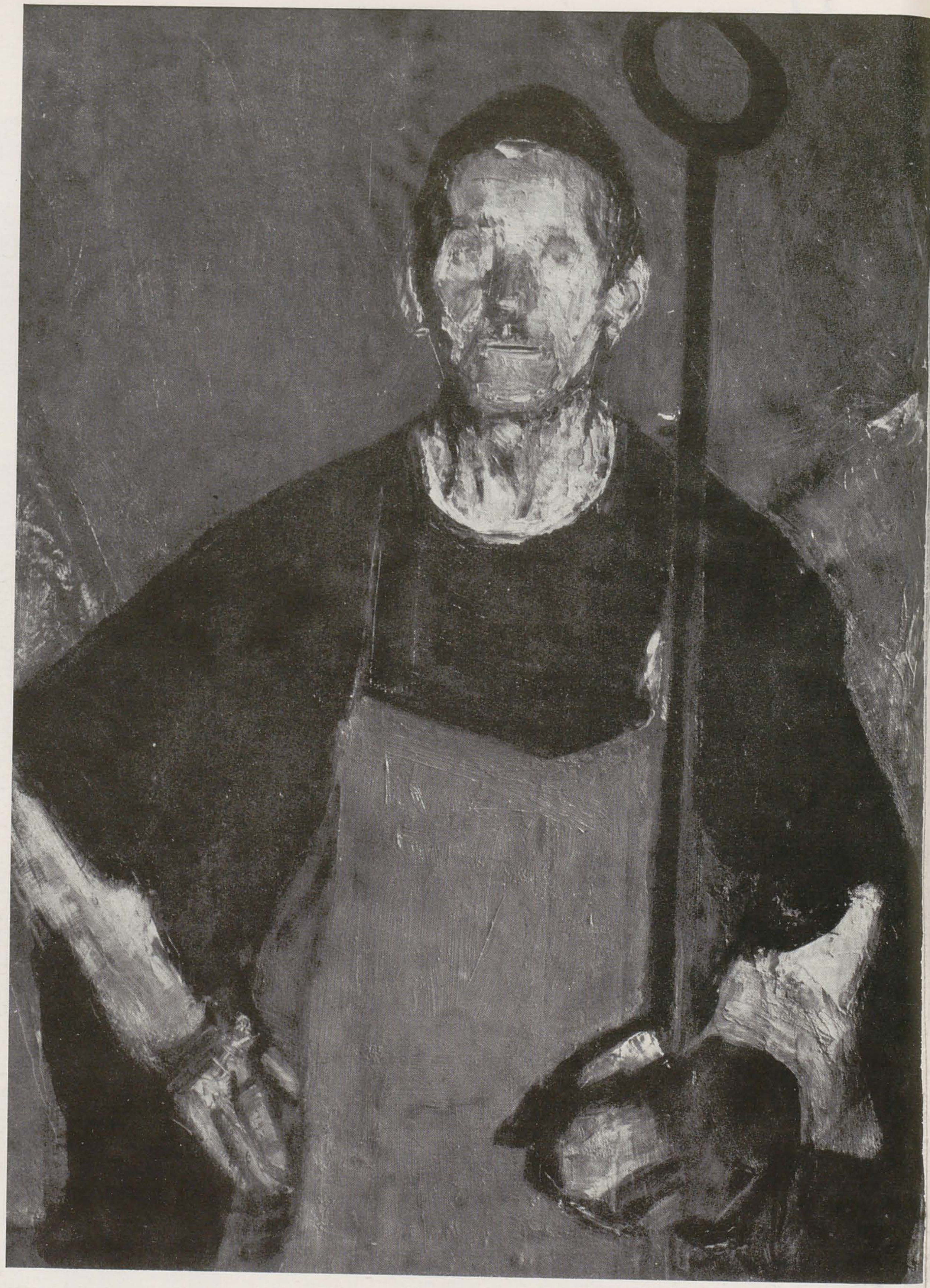
Comuniștii au luptat pentru ideea că arta să fie redată poporului, că ea aparține societății și nu reprezintă un bun limitat.

Comuniștii au luptat ca arta să iasă din universul milimetric și să exprime ideile mari, generoase, ample ale contemporaneității.

Ideile comuniștilor și-au făcut drum în arta contemporană și au răscolit conștiințele artiștilor din toate colțurile lumii.

JULES PERAHIM, Apărarea cerului (din ciclul « 23 August ») — *gravură*

CORNELIU BABA, Oţelarii
(fragment) — ulei



NOTE DIN CARNETUL UNUI PICTOR

CORNELIU BABA

Cînd mă gîndesc de cîte piedici mă lovesc zilnic în pictură şi cît de greu îmi cuceresc fiecare centimetru patrat dintr-un tablou pe care-l fac, îmi vine de foarte multe ori să cred, plin de îndoieli, dar fără a-mi permite luxul de a descuraja, că nu sînt în momentul de faţă şi că nu voi fi niciodată poate mai mult decît un simplu ucenic al meu propriu. Majoritatea bucuriilor şi tristeţilor mele sînt legate de capriciile picturii pe care aş dori să ajung să o fac aşa cum o gîndesc şi din pricina căreia părăsesc atelierul de atîtea ori mai mult trist sub povara deznădejdii decît mulţumit de bucuria vreunei izbînzi. Am singura satisfacţie că încăpăţînarea mea exasperantă şi răbdarea şi mai exasperantă de a relua de nenumărate ori acelaşi lucru, mă menţine mereu la nivelul iluziei că voi izbuti poate cîndva realizarea unei identităţi sau cel puţin a unei apropieri între ceea ce realizez şi viziunea plastică de care sînt urmărit. Această viziune se pare însă uneori că e făcută să rămînă un fel de *fata morgana*, ce se depărtează într-una, înşelîndu-te cu imaginea ei iluzorie. În toate acestea, desigur, nu-i nimic nou. Acestea sînt bucuriile şi tristeţile creaţiei prin care se reeditează povestea unor visuri ce nu se termină pentru artist niciodată...

★

M-am obişnuit să cred că pictura este un fel de viciu cu care te naşti şi pentru care trebuie să ai predispoziţii speciale — un fel de pasiune costisitoare care cere o conformaţie specială. Dacă ai început să pictezi odată sau mai bine zis dacă patima aceasta a pus stăpînire pe tine, nu mai e nici o scăpare.

Tatăl meu, care a fost la rîndul lui pictor, ştia probabil din propria sa experienţă ceea ce mă putea aştepta la vremea aceea cu meseria aceasta pentru care se pare aveam înclinaţii de la vîrsta cînd copiii încep să umble. De aceea, s-a gîndit să-mi asigure viitorul sfătuindu-mă să-mi aleg paralel şi o ocupaţie *serioasă*. M-am înscris, aşa dar, la Facultatea de litere unde am urmat filologia şi filozofia. După ce am terminat facultatea, am închis definitiv cursurile şi caietele de notiţe întorcîndu-mă pentru totdeauna la pictura pe care o trădasem.

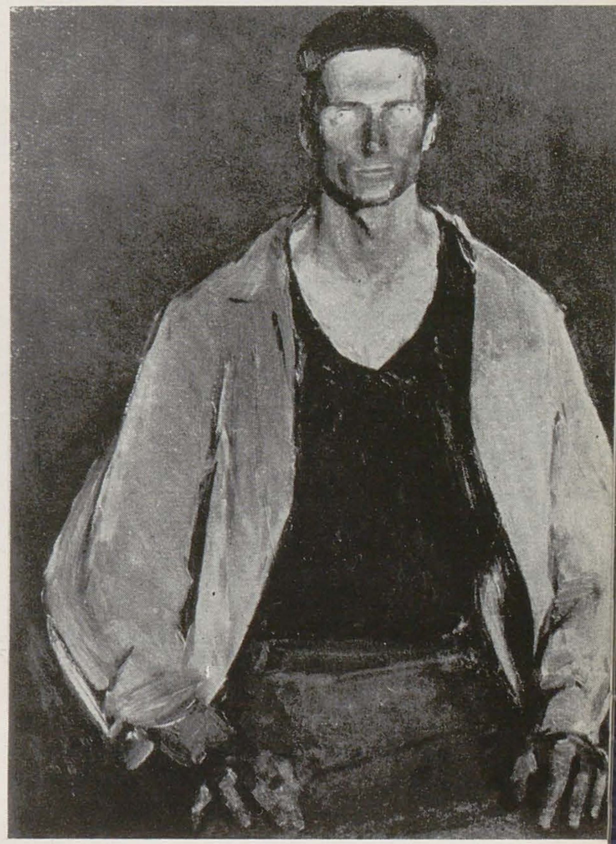
În privinţa învăţăturii meşteşugului fără sfîrşit al picturii, eu îmi păstrez părerile mele proprii şi anumite rezerve.

Pictura nu se poate învăţa aşa cum de exemplu se învaţă vioara. Profesorul spune, în cazul acesteia din urmă, cum să laşi să-ţi cadă degetele pe coarde, cum să le mişti ca să vibrezi sunetul, cum să îndoi braţul, cotul sau încheietura mîinii, toate acestea cu precizie, ştiind dinainte ce rezultat va da fiecare mişcare. Cum poţi învăţa pe cineva unde să pună pe o pînză roşu, ce spaţiu trebuie să ocupe această culoare sau alta pentru ca echilibrul pe care-l va da alăturarea armonică a diverselor pete să fie atît de precisă cum este precisă mişcarea degetelor pe coardele viorii spre a da pe sol simplu sau pe sol diez?

Îţi poţi învăţa elevii ca în primul rînd să gîndească pictura ca pictori, să păstreze un respect infinit şi o demnitate mare faţă de ea. Poţi a-i face să înţeleagă că totul e subordonat legilor eterne ale armoniei, că tabloul este un edificiu complicat cu o arhitectură solidă, în care există un echilibru perfect între întreg şi părţile lui componente. Poţi să-i faci a înţelege importanţa stilului sau necesitatea căutării spiritului formei. Să-i inveţi să picteze ca tine? Desigur, nu-i cel mai interesant lucru şi nici nu este acesta idealul. Dacă sînt unii care te admiră îţi vor fura pentru un timp *maniera*. Cei mai tari, o vor părăsi şi-şi vor căuta singuri drumul lor. De multe ori, se întîmplă să începi a învăţa tu de

CORNELIU BABA, Mihail Sadoveanu (studiu) — *desen colorat*

CORNELIU BABA, Muncitor — *ulei*



la ei, tinereţea lor adăugînd la ceea ce au luat de la tine altceva pe care nu-l mai ai sau pe care nu l-ai avut niciodată. Pînă la urmă, te poţi trezi devenit un fel de elev al propriilor tăi elevi.

Există, cred, ceva mai mult, atunci cînd eşti pus să înveţi pe alţii pictura, decît să-i faci să ştie cît este de la nas la ureche sau de la genunche la talpa piciorului. Cîţi nu ştiu pe lume a desena şi picta cu precizie enervantă fără a şti tocmai ceea ce se pare că este esenţial: de unde trebuie să înceapă şi unde trebuie să sfîrşească interpretarea plastică a naturii pe care o reprezintă.

« N-ai observat — îmi spunea profesorul meu, excelentul pictor N. N. Tonitza — sînt unii care din primul moment cînd au privit un *motiv* l-au şi banalizat. Nu seziseazā în el decît tocmai ceea ce ar trebui să elimine din capul locului ».

Cît timp ne trebuie să învăţăm acest lucru elementar: ce trebuie să eliminăm şi ce trebuie să păstrăm, şi cînd ne putem lăuda că-l ştim? Iată unul din motivele care, în apogeul carierei tale de pictor, cînd toată lumea te salută respectuos « maestre », te face să te gîndeşti cu tristeţe că eşti totuşi undeva pe la început. . .

N-am avut în tinereţea mea un profesor propriu-zis. Maestrul meu îmi vorbea despre pictură ca între colegi de meserie, de multe ori noaptea, stînd la masa de lucru. De fiecare dată, cu atita respect şi atît de frumos, încît plecam zăpăcit dorind să fac a doua zi cel mai frumos lucru din lume. Odată — sînt aproape treizeci de ani de atunci — îmi amintesc,

CORNELIU BABA, Cap de fată — *desen*

mi-a vorbit despre paletă. Ceea ce mi-a spus mi se pare şi azi că a fost un poem al culorilor, care, după atîta vreme, face să vibreze încă nealterat în mine, nu ştiu ce coardă, cînd în fiecare dimineaţă mă pregătesc de lucru, simţind vie, voluptatea unică pe care culorile o pot da unui pictor.

★

De cîte ori încerc să pătrund în lumea plină de taine a unui tablou pe care îl privesc dorind să mă identific cu gîndirea pictorului, mă simt plin de mîndria unui adevărat cuceritor. Primul gînd este să înţeleg pentru ce ceea ce se află în faţa mea se află realizat astfel. Încerc a descoperi lumea frumuseţilor tăinuite pentru ochii neobişnuiţi să le descopere. Nu încetez mereu a mă gîndi în legătură cu aceasta la soarta artistului care, trebuind mereu s-asculte sfaturi date de unii critici cu multă bunăvoinţă, se vede uneori criticat tocmai pentru ceea ce socotea el mai scump şi mai de preţ în opera sa.

Deobicei o operă de artă, în speţă un tablou, expusă judecăţii şi aprecierii celor pentru care dealtfel e destinată, suferă sentinţele pe care fiecare le dă în dorinţa de a găsi într-însa exact ceea ce crede că e logic să găsească sau vrea cu tot dinadinsul să găsească. Se pleacă, cu alte cuvinte, în felul acesta, pe un drum invers, de la privitor la creatorul ei, acesta dintîi încercînd a o cîntări uneori cu măsuri nepotrivite şi străine gîndirii artistului.

Un tablou trebuie să trezească în cel ce stă în faţa sa şi-l priveşte judecîndu-l, o lume imensă de imagini sugerate ce-i dau posibilitatea să viseze şi să devină el însuşi un creator.

Conlucrarea dintre artist şi privitor îndeplineşte sensul ideal al rolului pe care trebuie să-l aibă opera. Dacă această conlucrare nu se întîmplă întotdeauna, cînd vina nu este a neputinţei artistului e poate a nepriceperii privitorului. . .

Realizată de cîteva mii de ani, cu aceleaşi mijloace neschimbate: *forma şi culoarea*, pictura nu se poate dispensa de aceste două elemente inseparabile. Ele sînt unicul mijloc prin care pictorul a comunicat şi mai comunică încă gîndurile, senzaţiile, emoţiile sale, ideile despre oameni, despre viaţa lor, despre tot ce-l înconjoară. Lipsite de retorism, de falsă ostentaţie, toate marile opere ce fac tezaurul picturii universale, transmit emoţii şi fac să vibreze sensibilitatea noastră prin simplitatea lapidară a limbajului plastic în care forma şi culoarea se întregesc într-o unitate armonică pe care o numim tablou. Sînt uimit cum în discuţii lungi, duse în legătură cu pictura, se ignorează aproape total faptul că realizarea acestui complex plastic se înfăptuieşte cu ajutorul unei palete pe care sînt aşternute cîteva culori. Atenţia ce se dă deobicei într-un tablou descrierii literare a unei întîmplări cotidiene sau a unui eveniment epic, depărtează pe artist, pe critici, pe privitori de la ceea ce este într-adevăr esenţial: realizarea plastică prin care subiectul trebuie *explicat* iar nu povestit. Naraţiunea nu trebuie să constituie conţinutul operei. Ea trebuie să rămînă în mod categoric pretextul. Conţinutul este *pasiunea*, *sentimentul dominant* ce se degajă cu ajutorul unei lumi imense de culori şi forme. *Tabloul trebuie să sugereze mult şi să descrie puţin.*

Marile opere din muzee nu te reţin prin povestirea pe care uneori nici nu o cunoşti şi nici nu te interesează. Pe lîngă cîte pînze, reprezentînd bătălii sau scene simple de gen, ce ocupă spaţii imense pe pereţii muzeelor, nu am trecut cu toţii fără cel puţin să le remarcăm, pentru a ne opri în schimb în faţa unei mici imagini, unde atraşi de un neînţeles miraj privim tăcuţi fără a ne putea desprinde din faţa ei.

. . . O femeie citeşte o scrisoare lîngă o fereastră deschisă. Mijloacele pictorului sînt simple. Nu te întrebi şi n-ai pentru ce să ştii de la cine e scrisoarea şi cine e femeia. E o pictură făcută cu sonorităţile unei palete pline de nesfîrşite taine, în care fiecare centimetru patrat este de-o bogăţie cromatică infinită, iar stilul ce predomină forma de-o nobleţe unică. Din întreg se degajă o lume de sentimente ce te învăluie, te urmăreşte, te obsedează zile, poate ani întregi. Ce altceva decît aceasta este pictura? Ilustrarea exactă şi documentarea cad în sarcina fotografiei, ale cărei posibilităţi încep să facă concurenţă serioasă picturii descriptive. Picturii îi rămîne domeniul superior al gîndirii plastice în care culoarea şi forma sînt elemente dominante.

★

Sînt întrebat deseori asupra poziţiei mele faţă de realism. Cele mai autentice declaraţii ale unui pictor cred că sînt însăşi lucrările lui. În ele se poate citi ceea ce gîndeşte despre artă, despre oameni, despre viaţa lor; se poate vedea, de asemenea, gradul de sensibilitate ce-l avem şi pe care am convingerea că pictînd nu-l putem nici ascunde, nici face să apară dacă nu există.

Sînt realist prin educaţie şi prin gîndirea mea. Evoluţia mea poate găsi mai departe posibilităţi în spaţiul imens al acestei concepţii.

Îmi place să pictez *oameni*, nesfîrşita temă pe care o reluăm cu toţii şi o vor relua mereu după noi alţii. În oamenii tablourilor mele încerc să cuprind noţiuni vaste şi nicidecum întîmplătoare imagini ale unor episoade la fel de întîmplătoare. Oamenii mei sînt descoperiţi de mine în marea mulţime de tipuri pe lîngă care de atîtea ori trecem indiferenţi în căutarea eroilor noştri. Deobicei valoarea frumuseţii umane, în adevăratul ei înţeles plastic, este descoperită de artist. Ridicată la rang de simbol, cei din jur o remarcă mai tîrziu, prin opera creată de dînsul.

Trăim în mijlocul unei lumi noi. Sîntem martorii unor transformări sociale neobişnuite. Epoca ce străbatem este epoca eroismului pus în slujba omului, a progresului. Ea este plină de contraste şi de un nou romantism în care construirea noului ia aspecte de măreţie epică.

Pentru artistul care parcurge această epocă răspunderile sînt altele decît în trecut. Dornic să reprezinte spiritul nou al vremii sale, e obsedat continuu de căutarea formei adecvate acestui *nou*. Fenomenul e cît se poate de legitim, uneori însă setea de *nou* ia caractere îngrijorătoare. E poate reflectarea unor complexe pe care le dă faptul că pictura şi-a spus cuvîntul pe un parcurs de cîteva milenii.

S-a pictat aproape pînă la epuizare şi totuşi mijloacele multiple stau încă la îndemîna artistului. Dacă a recurge la lumea bizară a unor absurdităţi ilogice e un aspect de epuizare, realismul în schimb nu are limite pentru cel ce poate creea, avînd ce şi pentru cine creea.

Forţa realismului stă în puterea de evocare a cuceririlor lumii în care trăim. În numele acestor cuceriri, sîntem datori, ca artişti, să prezentăm istoriei aspectul major al epocii şi al acestor transformări, *aspectul socialist al artei realiste.*

OVIDIU MAITEC, Țesătoare — *ghips*

ARTA NOASTRĂ SĂ CUPRINDĂ SEMNIFICAȚIILE ADÎNCI ALE UNEI MORALE ȘI CONȘTIINȚE PARTINICE

OVIDIU MAITEC

Caracterul social puternic, ținuta artistică înaltă, afirmarea hotărîtă a trăsăturilor partinice în arta celor mai valoroși artiști — izvorîte dintr-o conștiință avansată — au asigurat artei noastre actuale un loc bine definit.

În acest sens, rolul de îndrumător și mobilizator al partidului a fost hotărîtor. Ideologia marxist-leninistă a influențat însuși procesul de elaborare al operei de artă. Ideologia clasei muncitoare care a cucerit puterea, forța creatoare a acestei clase descătușate au adus în fața artistului posibilitatea realizării celor mai îndrăznețe visuri ale omenirii. Cunoașterea și însușirea ideologiei marxiste, formarea unei conștiințe noi, integrarea totală în viața socialistă îl ajută pe artist să înțeleagă această viață, să o exprime și să o servească în mod liber, conștient și entuziast.

Prin asigurarea condițiilor necesare dezvoltării artei noastre, prin îndrumarea partidului, s-a ridicat un număr foarte important de artiști a căror creație este apreciată și valorificată.

Arta noastră prin tradițiile și resursele ei, prin noul conținut, este o artă robustă și luminoasă. Arta noastră posedă o forță de expresie clară, puternică, plină de semnificație socială, fiind scutită de exhibiționismul incîlcit al artei occidentale decadente.

Este știut că ceea ce a îmbogățit și întărit arta noastră, ceea ce i-a dat forță și vigoare a fost mobilizarea creatorilor de către partid pentru zugrăvirea marii lupte de construire a unei vieți noi, pentru zugrăvirea chipului constructorului acestei opere uriașe — omul muncii. Astfel, creatorii noștri au părăsit treptat cercul limitat al unei viziuni intimiste și închistate, viziune cerută și cultivată de gustul burghez. Prin integrarea sa în viața nouă, artistul a fost ajutat să cuprindă semnificațiile adînci ale unei morale și conștiințe partinice.

Dar mai există la unii artiști falsa idee că în cerințele societății noi își pot găsi loc « gestul retoric gol », descrierile « didacticiste ilustrative »; pe de altă parte, mai apare uneori alunecarea unor artiști pe panta cultivării excesive, alchimiste a culorilor și formelor în sine, plasate « de nevoie » pe un suport înțepenit și schematic « cu temă ».

Elaborarea operei de artă este un proces complicat în care elementele culese din viață, pe calea puterii de investigare și a generalizării, capătă o întruchipare artistică trecînd prin conștiința, sensibilitatea și emoția creatorului. Totul cere muncă, multă muncă, cunoașterea profundă a ceea ce vrei să redai și forță de « a spune » ceea ce te emoționează ca artist. Ca în orice proces de elaborare, nici aici nu se poate trece direct spre realizare, doar prin simpla pășire peste pragul « a voi » sau « a dori ». Arta adevărată refuză necruțător orice încercare de mimare a procesului creator.

Se mai întîmplă, uneori, ca o sculptură care se vrea monumentală și bogată în conținut, să rămînă o suspensie gratuită a materiei, încercînd să imite gestul, sentimentul și semnificația; astfel de lucruri se întîmplă cînd opera nu s-a născut din nevoia de a cînta sau striga idealurile unei lumi noi.

Forma modernă, expresivă, nouă, ingenioasă trebuie să existe numai aparținînd unui conținut mare și revoluționar. Convingerea că societatea socialistă și, mai tîrziu, societatea comunistă — prin ce realizează acum și va realiza — crează posibilități nemaiintîlnite pentru artă trebuie să ne facă să înțelegem că nu va mai exista loc pentru « plasarea » de lucrări slabe, rezultat al imitației și repetărilor străine. Ne aflăm în perioada marilor șantiere socialiste de artă: litoralul, casele de cultură, uzinele, monumentele urbanistice etc. Sînt convins că orice sculptură care nu va cuprinde în ea ideile mari și frumoase ale acestei construcții va fi gratuită și rușinos de stingheră.

ION IRIMESCU

SCHIȚĂ DE MONOGRAFIE

MIRCEA DEAC

ION IRIMESCU, Doftana — *proiect de monument (detaliu)*

MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SEC. XX

Artist cu o temeinică pregătire profesională, exigent și sever cu sine, om de cultură și de gust, cu o rară sensibilitate artistică, Ion Irimescu poate fi considerat una din figurile reprezentative ale sculpturii noastre contemporane. Opera sa se impune prin veridicitate, prin caracterul militant și căldura sentimentului, prin echilibrul și armonia proporțiilor lucrărilor, prin modelajul fin și sensibil. Creația sa este închinată prin excelență omului, acțiunilor, ideilor, sentimentelor și frumuseții sale morale și fizice. Retrospectiv, drumul creației sale este drumul înțelegerii și redării în profunzime a realității, al apropierii de arta realismului și al militării pentru triumful ideilor socialismului.

Ion Irimescu s-a născut la 1 martie 1903, în comuna Preuțești. A intrat în viața artistică începînd din 1929, după absolvirea cursurilor Academiei de arte frumoase din București, ca elev al sculptorului D. Paciurea. Influența acestuia se resimte puternic în operele sale din tinerețe, ca spre exemplu în lucrarea « Centaureasă cu struguri » realizată în 1929.

Trei ani mai tîrziu, prin 1932—1933, își desăvîrșește meșteșugul la Paris, unde avea să studieze și să primească influența unui alt mare sculptor — a lui Bourdelle — al cărui modelaj și concepție artistică se remarcă în « Centaur cu lira » — realizat în 1933, ca un pandant la « Centaureasă cu struguri », dar foarte diferită ca modelaj.

Chiar numai după aceste două lucrări, înțelegem că activitatea sa artistică începe cu inspirația din antichitate — de altfel și consecință firească a modului în care era îndrumată arta în acea vreme. Numai că sculptorul reține în primul rînd din modelele din arta greacă și din cea romană o aprofundată cunoaștere a corpului omenesc, și concluzia că

pe calea respectării adevărului se poate ajunge la opere realiste, aşa cum de altfel realizează în admirabilul « Tors în ritm antic ». Urmînd exemplul operelor antichităţii, sculptorul a reuşit să se elibereze şi de prejudecăţile şcolilor de sculptură din deceniul trei care împingeau pe artişti pe drumul idealismului la manifestări formaliste.

Astfel în lucrări ca « Răpirea Europei », lucrare pătrunsă în întregime de un sentiment al idealului antic, artistul urmăreşte redarea sentimentului realităţii, respectînd proporţiile juste, căutînd să redea o compoziţie echilibrată şi expresivă.

Preţuirea perfecţiei formei şi sentimentul măsurii echilibrate, o subtilitate a modelajului, l-au făcut pe artist să se apropie cu mai multă înţelegere — am putea spune cu o gîndire de sculptor realist — de sa portretistică, în compoziţiile statuare sau în proiectele de monumente, care încep să-l preocupe acum tot mai mult, el respinge jocurile exterioare formale ale fizionomiei expresioniste sau ale compoziţiilor schematice, idealiste.

Nu întîmplător porneşte artistul pe acest drum, modelînd întîi cu grijă capete de copii.

În capetele de copii, ca în cele intitulate: « Cap de fetiţă », « Cap de fată », « Copii », « Pionierul Dragoş » sau « Tînăr utemist », te surprinde puterea artistului de a nuanţa viaţa interioară a copiilor şi tinerilor, caracterele lor diferite dictate de vîrstele diferite. Poţi citi uşor pe figurile fiecăruia preocupările şi sentimentele specifice fiecărei vîrste. Prin această permanentă dragoste şi atenţie acordată chipului

ION IRIMESCU, Lupeni 1929 — *fragment*

ION IRIMESCU, Oţelarul — *fragment*

adevărul vieţii. De la modelul antic artistul trece la studiul omului. Ani de zile de studii i-au ascuţit artistului spiritul de observaţie, i-au arătat căile de făurire a unui stil propriu, reuşind să se debaraseze tot mai mult de reminiscenţele de idealizare pe care i le daseră modelele antice. « Nud de bărbat », o imagine a unei figuri aşezate, este în acest sens o înţelegere veridică a corpului omenesc, a omului ce se odihneşte, o apropiere de starea sufletească şi de individualitatea modelului reprezentat. Studiul corpului omenesc a constituit o preocupare permanentă a artistului. În astfel de lucrări ca « Nud de tînără fată », « Tors » sau « Nud », realizate într-o perioadă de 12 ani, primul în 1946 şi ultimul în 1958, artistul animă plenitudinea de viaţă a tinereţii, figura zveltă a unui corp tînăr sau a rotunjimilor formelor feminine.

Trecerea — în opera artistului — la realizarea chipului concret al unui om, care în acelaşi timp să generalizeze trăsăturile sale esenţiale — s-a făcut la început prin unele încercări simbolice — alegorice, ca în « Mască », lucrare din 1944 cioplită direct în lemn, sau ca în « Fetiţă cu struguri », realizată în 1943.

Legarea creaţiei sale de realitate are loc însă cu adevărat după 23 August, datorită noilor condiţii oferite artiştilor de către clasa muncitoare condusă de partidul său, în urma prefacerilor radicale înfăptuite în ţara noastră. Chemarea partidului adresată artiştilor de a făuri opere care să reflecte viaţa şi realizările clasei muncitoare, chipul făuritorului unei noi vieţi, a fost viu înţeleasă de artist şi concretizată în opere realiste. El a ştiut să privească omul şi natura cu un ochi nou, contemporan, eliberat de manierismul şi banalităţile şcolii burgheze de sculptură, reuşind astfel să creeze fiinţe animate de o viaţă interioară puternică. În arta de copil şi prin realizările obţinute, sculptorul Ion Irimescu se înscrie în arta noastră ca cel mai reprezentativ şi constant zugrăvitor al tinereţii. O înţelegere deosebită a acesteia, a curăţeniei sufleteşti, a chipurilor luminate de bucuria de a trăi în noile condiţii sociale de astăzi, redarea trăsăturilor abia perceptibile ce definesc pe viitorii oameni maturi, caracterizează portretele sale de copii şi tineri.

Ion Irimescu este în acelaşi timp un portretist de fine nuanţări psihologice — autor a numeroase statui şi busturi înfăţişînd personaje istorice, culturale şi sociale, redate în acele atitudini conforme cu ceea ce este mai reprezentativ şi general în fizionomia lor şi care le definesc ca personalitate a unui moment istoriceşte determinat.

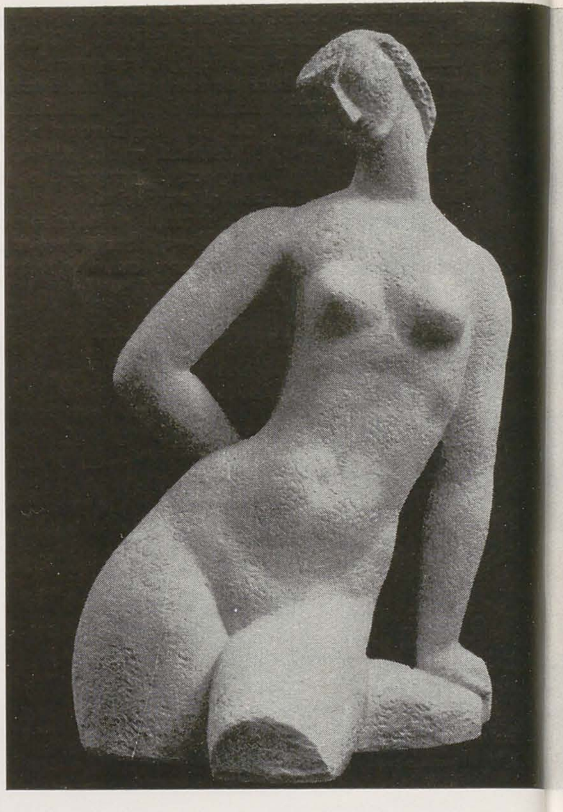
Încă din 1948, pe cînd era profesor la Institutul de artă plastică din Iaşi, Ion Irimescu a realizat o interesantă mască în ceramică a marelui poet Puşkin, expusă astăzi la Muzeul Puşkin din Leningrad. Mai tîrziu, plecînd de la această lucrare, artistul realizează un bust monumental, în bronz, al poetului.

Din perioada anilor petrecuţi la Iaşi datează şi un bust al pictorului Corneliu Baba, lucrare care a figurat în 1958 la Expoziţia bienală din Veneţia. La aceeaşi expoziţie a prezentat şi bustul dirijorului clujean Antonin Ciolan — pe care sculptorul l-a cunoscut în anii în care a lucrat ca profesor la Institutul de artă plastică din Cluj. Artistul insistă în această lucrare pe expresivitatea mîinii drepte şi pe concentrarea interioară pe care o are chipul dirijorului.

În 1953 realizează portretul compoziţional « Octav Băncilă », una din statuile cu care artistul s-a impus în mod deosebit în anii de după 23 August. Înfăţişînd pe pictorul răscoalei din 1907, sculptorul i-a

ION IRIMESCU, « Floarea » (Țărancă din Munții Rodnei)

ION IRIMESCU, Portret de fetiță



ION IRIMESCU, Tors

imprimat o mişcare plină de avînt, corespunzătoare temperamentului pictorului care a înțeles şi a redat în tablourile sale conflictele sociale esențiale ale primelor decade din secolul nostru. În cele mai recente portrete, artistul acordă un interes tot mai mare trăsăturilor concentrate în expresia feței, aşa cum putem vedea în portretul înfățişînd pe scriitorul Ion Agîrbiceanu — la care fiecare muşchi, fiecare cută a feței capătă o mare putere de sugestie şi de caracterizare.

Individualizarea şi asemănarea cea mai posibilă o găsim şi în portretul academicianului G. Oprescu. Mişcarea semeață a capului, ochii săi mici, pătrunzători, trăsătura energică a gurii, puțin ironică, sugerează pe omul de ştiință obişnuit să observe şi să analizeze.

Dar ceea ce atrage la această lucrare ca şi la bustul înfățişînd pe sculptorul Ion Jalea, este modul în care artistul modelează — frămîntat, fără a fi dezordonat, sensibil, fără a fi exagerat — ca şi accentuarea uşoară a acelor forme şi a acelor detalii care pun în valoare trăsăturile din care se evidențiază caracterul celui portretizat.

Acuitatea observației, precizia asemănării, frumusețea modelajului, finețea şi sensibilitatea, grija pentru expresia care dă cea mai largă generalizare figurii celui portretizat — o întîlnim în toate portretele sale. Aceste calități esențiale apar şi în portretul prezentat în recenta expoziție regională din Bucureşti, înfățişînd pe pictorul D. Ghiață.

În preocuparea sa portretistică, sculptorul a fost atras şi de portretul-monument. Astfel sînt: monumentul lui Vasile Pîrvan, de la Constanța şi monumentul bust I. L. Caragiale, ridicat la Cluj. Deosebit de expresiv este şi proiectul pentru monumentul marelui nostru muzician G. Enescu.

Cîtă trudă de atelier, cîte studii premergătoare, pînă ce artistul ajunge la imaginea care-l mulțumeşte şi care nouă ni se pare atît de firească, atît de expresivă!

Alături de portretele oamenilor de cultură, artistul este preocupat şi de realizarea acelor portrete de muncitori: mineri, sudori, oțelari, în care pe lîngă imaginea unui om viu, cu un caracter puternic, de adevărat constructor, tinde să realizeze şi acea imagine de largă generalizare.

Pe acest drum reuşeşte cîteva portrete de mineri şi sudori ce se înscriu printre cele mai reuşite din sculptura noastră contemporană. Urmărind înfățişarea omului contemporan — conştient de forța şi țelul muncii sale — artistul tinde spre o imagine monumentală — ca în lucrările « Oțelar » (figură întreagă) şi « Oțelar » (bust), reprezentînd o variantă a aceleiaşi figuri eroice de muncitor, în care monumentalitatea se manifestă în atitudinea şi naturalețea oțelarilor, în realizarea unei sinteze a ceea ce au caracteristic oțelarii din țara noastră, al căror profil moral nou s-a conturat odată cu noile relații sociale statornicite în opera construcției socialiste.

Activitatea artistului este astfel foarte variată. Ea cuprinde de asemenea şi compoziții — în ronde-bosse sau basoreliefuri — ca şi lucrări de artă monumentală.

Compoziția statuară constituie pentru artist mijlocul de a se apropia şi mai intens de viață, de a cuprinde cît mai mult din fenomenele ei sociale, de a desfăşura o acțiune, de a milita pentru o idee.

Astfel în basorelieful « Întoarcerea de la muncă » artistul realizează o compoziție larg cuprinzătoare a relațiilor dintre oameni, zugrăvind un moment concret din viața şi activitatea lor.

În alte basoreliefuri, artistul caută o formă expresivă, un stil interesant, original, aşa cum încearcă în « Muzica şi dansul » în care folosirea alegoriei şi stilizarea dau o mare putere de sugestie poetică lucrării.

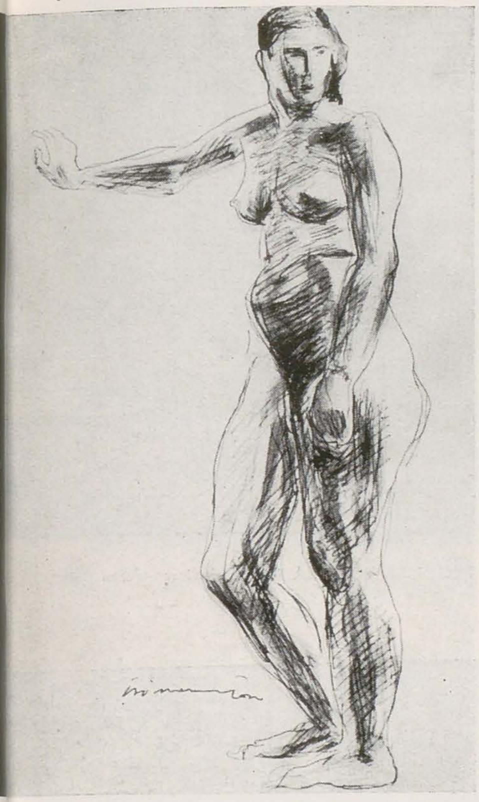
Caracterul militant al creației sale — slujirea ideilor socialismului, a construcției fericirii omului, se manifestă cu o forță deosebită în acele compoziții inspirate din trecutul de luptă al clasei muncitoare sau în lucrări ce înfățişează oamenii noi, contemporani, constructorii socialismului. Astfel putem cita compoziția « Partizani în deltă », concretizarea unui moment de înalt eroism şi abnegație al pescarilor înarmați — în Deltă — în zilele de luptă împotriva fascismului.

Interesant este şi proiectul monumentului « 1907 ». Aici opreliştea socială, suferința şi revolta țăranilor din 1907 împotriva orînduirii burghezo-moşierimii sînt patetic şi dramatic redate de atitudinea celor două personaje principale. Sentimentul pe care îl conține te mobilizează în revoltă dreaptă. Durerea femeii şi strigătul dureros de revoltă şi blestem al bărbatului îți înfioară sufletul şi ințelegi, prin căile sensibilității, drama anului 1907.

Cu totul altfel este imaginea pentru monumentul « Grivița 1933 ». Forța colectivului — a clasei muncitoare — o simți aici ca un monolit. Individualizarea personajelor este de asemenea foarte variată, dar fiecare chip este străbătut de o aceeaşi lumină, a conştiinței de sine, a hotărîrii nestrămutate de a lupta, a încrederii în victorie.

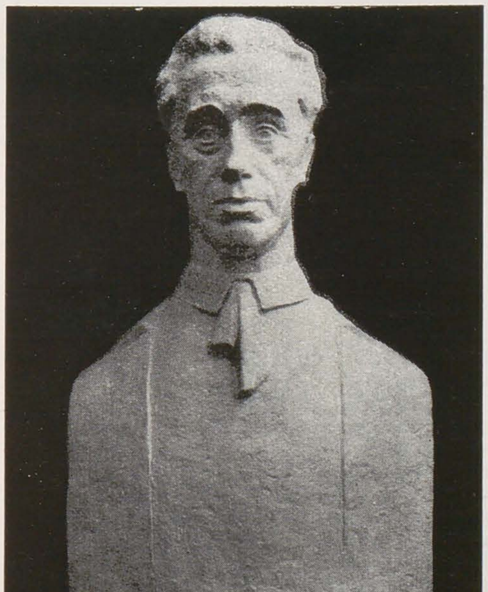
În ultimii ani, sculptorul este preocupat de realizarea monumentului închinat luptătorilor de la Lupeni. Proiectul prezentat în Expoziția din 1960 s-a impus atenției noastre prin puterea de dramatizare a artei sale, prin caracterul alegoric şi mai ales prin calitatea deosebită a compoziției şi a modelajului.

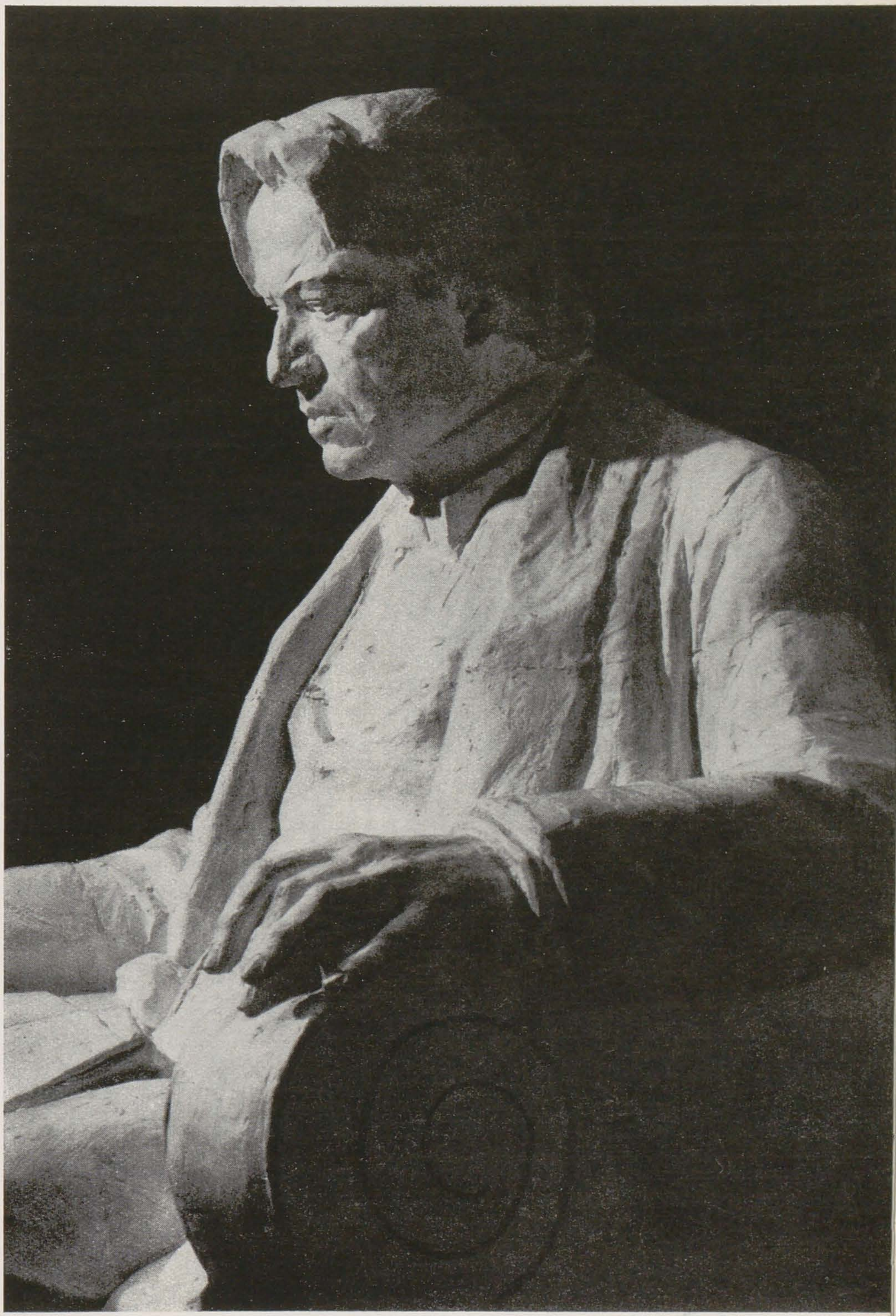
Variată, bogată, mărturisind din plin căutările artistului de a se realiza într-o concepție şi imagine artistică proprie, opera sa poate fi luată ca pildă de muncă perseverentă, dîrză, de nobilă pasiune pentru artă, şi de dăruire, prin artă, cauzei şi idealurilor mărețe ale poporului nostru.



ION IRIMESCU, Desen

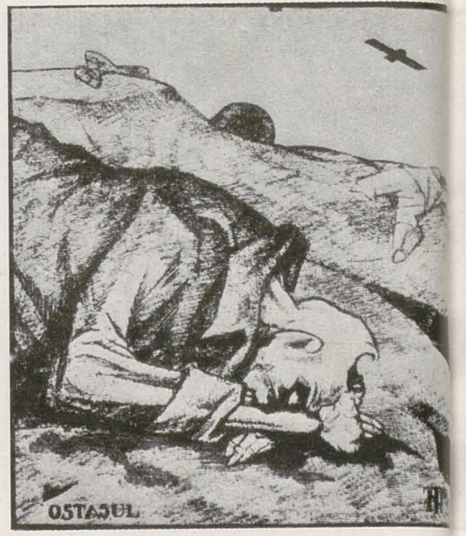
ION IRIMESCU, Ştefan Dimitrescu





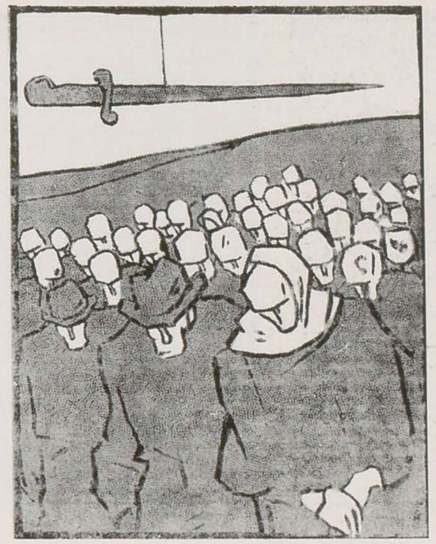
ION IRIMESCU, G. Enescu *(detaliu) — ghips*

NICOLAE TONITZA, Autoportret — *desen*



NICOLAE TONITZA, Cei fără înviere — *desen*

NICOLAE TONITZA, Cei fără sărbătoare . . . — *desen*



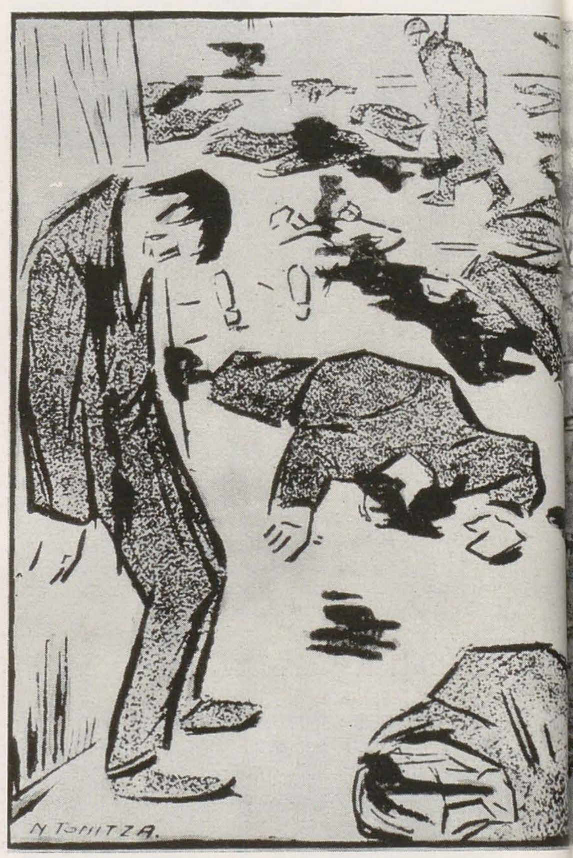
NICOLAE TONITZA, Sabia lui Damocles — *desen*

NICOLAE TONITZA, Ce poartă muncitorul în spinare — *desen*

UMANISMUL LUI NICOLAE TONITZA

OLGA BUŞNEAG

MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SEC. XX



NICOLAE TONITZA, Ora 7 seara . . . E linişte în ţară (diptic, imaginea a II-a) — *desen*

NICOLAE TONITZA, Coadă la pîine — *ulei*

NICOLAE TONITZA, Convoi de prizonieri — *desen*

Către mijlocul celei de-a doua decade a secolului nostru, cînd arta epigonică a manierismului grigorescian « obosită şi obositoare » îşi trăia ultimele clipe, vocea unui tînăr artist anunţa prevestitor: « Vom avea — fatal — o reacţiune. De la « ţărănismul » căzut în dulcegărie rustică, se va trece, aproape subit, la un fel de « orăşenism » grav şi simbolic, la viaţa tumultuoasă a tîrgurilor, unde *omul* nu va însemna numai un accesoriu decorativ şi amuzant. »[1]) Era vocea pictorului Nicolae Tonitza, în opera căruia omul, departe de a mai fi acest « accesoriu decorativ şi amuzant », ocupă un loc central şi definitoriu.

Într-adevăr, Tonitza a fost un mare umanist, de-a lungul întregii sale creaţii. Prin subiectele abordate, prin tematica preponderent socială, mai ales în prima fază a activităţii sale creatoare (1911—1923), prin denunţarea ororilor războiului şi a cruzimii exploatării burgheze, prin fixarea unor scene semnificative din viaţa celor asupriţi, a celor « umili », prin redarea acelor figuri de copii, fragile şi pline de candoare, care privesc lumea cu « ochi de mărgele întrebători şi temători » [2]), ca şi prin orientarea progresistă a activităţii sale literare, prin toate se invederează caracterul primordial al artei sale — umanismul.

Acest umanism, — componentă firească a portretului său social, (fiu al unei familii împovărate, educat apoi în circuitul ideilor progresiste ieşene), — capătă pronunţate accente protestatare, în funcţie de coordonatele politice şi sociale ale momentului istoric.

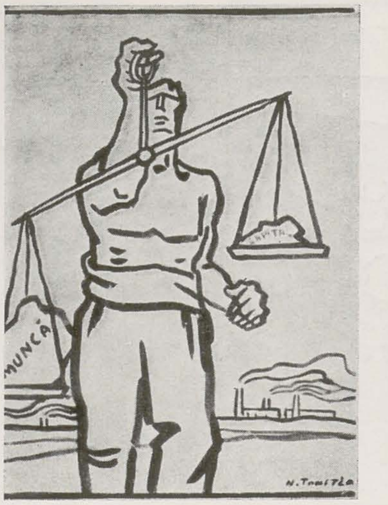
Astfel, în 1907, anul răscoalei ţărăneşti, apare printre iniţiatorii unei greve studenţeşti, în semn de solidarizare cu cei răsculaţi. Din anul următor, 1908, îl întîlnim în revista ieşeană « Arta romînă », cu desene şi cronici de artă. Chiar de la primele desene, cu un pronunţat caracter forainesc, se vădeşte apropierea sa faţă de lumea nevoiaşă, protestul său în faţa neomeniei exploatatorilor. Unul dintre ele (« Arta romînă » — 1911), intitulat « De 70 de ani », înfăţişează un muncitor bătrîn şi vlăguit, în faţa unui patron obez, care-i spune nepăsător — « De mîine, nu mai am nevoie de D-ta! ».

Căzut prizonier în anul 1916, războiul şi viaţa din lagăr sporesc şi mai mult compasiunea sa faţă de suferinţa umană, faţă de oamenii simpli, năpăstuiţi, combativitatea sa. Anii grei din lagărul bulgar Kirdjali vor irupe în acea dramatică serie de desene intitulate « Icoane din captivitate » (« Convoi de prizonieri », « Îngroparea unui prizonier romîn », « Cei fără înviere », « Scenă din lagăr »). Aceleiaşi inspiraţii îi aparţin şi cîteva picturi, printre care cele intitulate « Prizonieri » şi « Doi soldaţi »; în tonuri sumbre, sînt conturate chipuri torturate de suferinţă sau

NICOLAE TONITZA, Clovnu (tripticu « Saltimbancii ») — *ulei*

[1]) — N. N. Tonitza, *Cronici fanteziste neliterare*, Bucureşti, 1926, pag. 43 (datate noiembrie, 1913)

[2]) — Fr. Şirato, *Prospecţiuni plastice*, ESPLA, 1958, pag. 130



NICOLAE TONITZA, *Revoluţia rusă... Şi eu care mă credeam inviolabil şi nemuritor!* — *desen*

NICOLAE TONITZA, Balanţa nu mai minte—*desen*

NICOLAE TONITZA, ... *Spre votul universal!* « Alegerile s-au fixat pentru octombrie. Cenzura şi starea de asediu se menţin »... (ziarele) — *desen*

resemnate, stoarse de oboseală. Tonitza concepuse un întreg ciclu intitulat « Bravii », în care intenţiona să demaşte nepăsarea societăţii burgheze faţă de victimele războiului, dispreţul ei faţă de om. Una dintre schiţele executate în acest scop, avînd un invalid în cîrjă în prim plan [1]) are următoarea legendă revelatoare: « Cînd i-am scăpat viaţa, m-a decorat şi mi-a spus: egali în suferinţă, vom fi egali şi în glorie; ţine un pol bacşiş de la mine ».

Nici cînd, însă, umanismul său protestatar nu va avea mai multă consecvenţă şi luciditate ca în perioada anilor 1918—1923.

Revoluţia Socialistă din Octombrie avusese un adînc şi rodnic răsunet şi în ţara noastră, contribuind la creşterea mişcării muncitoreşti, la ascuţirea luptei de clasă, la zguduirea conştiinţelor, la crearea unui curent de idei înnoitoare în rîndurile intelectualilor şi artiştilor romîni. În grafică, mai mult ca în orice altă manifestare de artă romînească, tendinţele progresiste, de rezistenţă la presiunea ideilor maioresciene a unei arte fără tendinţă, de protest faţă de regimul oligarhic, faţă de mizeria şi teroarea generate de el, evidente încă de la sfîrşitul secolului XIX, se intensifică la începutul secolului XX. Mai toţi marii noştri artişti (Ressu, Iser, Şirato) debutează cu desen politic-social-satiric. Tonitza se integrează şi el acestei tradiţii, încă de la primele manifestări din « Arta romînă ». Mai mult încă, în epoca de avînt revoluţionar care urmează Marelui Octombrie, în perioada în care a luat fiinţă Partidul Comunist din Romînia, el este cel mai prodigios, cel mai expresiv, cel mai prezent în actualitate dintre artiştii epocii. Un autoportret în tuş,[2]) de un dramatism luchianesc, ni-l revelează pe Tonitza acelor ani de « Sturm und Drang ».

Ilustrator al ziarului « Socialismul » (ziarul Partidului Social Democrat), desenele lui sînt frecvent întîlnite în mai toate publicaţiile care reprezintă poziţiile înaintate ale vremii: « Cuvîntul liber », « Tineretul socialist », « Avîntul », « Clopotul », « Facla » etc. Ele au o valoare de circulaţie rar întîlnită. Astfel, desenul intitulat « Circul politic », publicat în « Socialismul » (1919), apare, trei ani mai tîrziu (1922), în ziarul « Ifjúmnkás » (Cluj), sau cel intitulat « Război », iniţial apărut în « Socialismul » (1919), este reluat şi de « Tineretul socialist » (1923) cum şi de « Ifjúmnkás » (1922); deasemenea « Die Gemeinschaft » (1929) şi « Proletár Gyermek-Ujsag » (1923) publică desene semnate de Tonitza. În această din urmă publicaţie este reprodus un desen (după « Socialismul » 1919) deosebit de interesant, nu atît ca grafie, care este mai puţin expresivă, ci ca îndrăzneală de gîndire. Desenul reprezintă două fete sărmane, necăjite, stînd de vorbă: — « Cătălina: consolează-te Iulişca, pentru că eu ştiu că şi noi fetele de proletar ne vom bucura o dată de o soartă mai bună ».

În acea epocă (1919—1923), cînd urmările războiului se resimţeau din plin, cînd în Europa începuseră reînarmările, cînd şi iluziile de libertate sînt suspendate, cenzura şi starea de asediu avînd tendinţa de a se permanentiza, cînd « valul nebun de exploatare pînă la sînge acoperă întreaga ţară » şi « fiecare ceas aduce o nouă scumpete » [3]), desenele lui Tonitza combăteau vehement aceste realităţi, denunţînd astfel vicii structurale regimului burghez, fiind totodată jaloane pentru orientarea politică a maselor largi. Publicate la rubrica « Chestiunea zilei » sau « Aspecte contemporane », desenele lui Tonitza « Spre votul universal », « Grup de arestaţi », « Sabia lui Damocles », « Constituţia », « Bostănăria militarismului », « Bolşevism », « Barometru politico-social » nu rămîn la ilustrarea faptului divers, ci au o mare forţă de generalizare, sînt elocvente pentru reconstituirea peisajului politico-social al epocii.

Grafica lui Tontza emoţionează prin caracterul ei categoric, fierbinte, contemporan, legată direct de marea bătălie de clasă a proletariatului, prin adecvarea limbajului plastic la conţinutul de idei. Artistul este în inima actualităţii, resimte dramatic încleştarea luptei, rigorile politice şi sociale ale momentului: o turmă de oameni, cu mîinile ferecate, cu gurile legate, o turmă încadrată de soldaţi, mărşăluieşte mecanic, este împinsă... ,,*Spre votul universal!*'' ; deşi candidaţii socialişti sînt arestaţi şi brutalizaţi, artistul proclamă ,,*Şi totuşi, cauza dreptăţii va triumfa!*''; « *Revoluţia rusă este sfîrşitul inevitabil al tuturor tiranilor* ». Grafica simplă, colţuroasă, sintetică, în care amănuntul inutil a dispărut, impresionează puternic; emoţia estetică vehiculează ideea.

La 13 Decembrie 1919, la un an de la sinistrul masacru al muncitorilor tipografi din Piaţa Teatrului Naţional, ziarul « Socialismul » îşi dedică pagina întîi acestei triste comemorări. Sub titlul scris de-a latul întregii pagini — « 13 Decembrie — un an de la asasinarea muncitorimii » — figurează trei dintre cele mai patetice desene ale lui Tonitza: « Ora 3 1/2 p.m. Lupta... »; « Ora 7 seara... E linişte în ţară »; « Dialogul morţilor ». Aceste zguduitoare sinteze grafice ca şi neuitatul « Bolşevicul a fost... achitat... » rămîn adevărate documente istorice asupra luptei duse de muncitorimea noastră pentru condiţii mai bune de viaţă, asupra cruzimii represiunii exploatatorilor. Stilul sintetic, linia dură, anguloasă a desenului conferă o mare forţă expresivă imaginii, atingînd registrul pateticului.

În desenele din această perioadă, indiferent dacă satirizează pe exploatatori sau învăluie cu largă simpatie pe cei asupriţi, ceea ce transpare cu evidenţă este atitudinea protestatară a artistului faţă de regimul burghez, faţă de viciile şi moravurile lui. Multe dintre desenele sale sînt mai mult decît un protest, sînt o ilustrare plastică a unor idei care alcătuiesc de fapt principalele obiective ale luptei muncitorimii. În aceste cazuri, utilizarea simbolului, a alegoriei, monumentalitatea formelor, linia puternic conturată (vezi desenele « Balanţa nu mai minte », « Munca », « Ce poartă muncitorul în spinare » etc.) sporesc pregnanţa imaginii. Simplitatea limbajului plastic, concizia desenului, efectele dramatice obţinute prin jocul de alb-negru — caracteristice stilului lui Tonitza — intensifică sensul propagandistic, educativ al imaginii, amplifică mesajul ideologic al artistului, trezind o nouă ordine de sentimente şi idei în privitor. Umanismul artistului cîştigă în clarviziune şi fermitate, are accente revoluţionare, accente pe care nu le vom mai regăsi în celelalte perioade. Grafica lui Tonitza este o grafică de idei, în care un conţinut major este transmis privitorului prin mijloace plastice de înaltă ţinută.

Nu numai grafica publicistică a lui Tonitza este direct determinată de creşterea mişcării muncitoreşti, de spiritul înnoitor al acestor ani, ci şi unele desene de şevalet, cum şi creaţia sa picturală. Compoziţia « Coadă

MOMENTE DIN PLASTIC
ROMÎNEASCĂ A SEC. X

la pîine » (1919), în care predomină grafismul şi stilul abrupt al desenelor sale, este reprezentativă în acest sens. Pe drept cuvînt, această lucrare, cu o evidentă tematică socială, a fost considerată de critici ca deschizătoarea unor noi perspective pentru arta noastră. Figurile spectrale ale personajelor, puternic caracterizate socialmente, gama coloristică stinsă, crează un puternic dramatism, ne revelează umanismul grav al artistului. Aceeaşi profundă dragoste şi înţelegere pentru mizeria şi suferinţa oamenilor simpli iradiază şi din picturile « Femei sărace la cimitir », « Tristeţe » (1922), cum şi din impresionantul triptic « Saltimbancii » (1925). Tragismul existenţei clovnului, obligat de viaţă să se ipostazieze zilnic într-un comediant zîmbitor, este redat cu mijloace de o simplitate şi expresivitate remarcabile.

Aprofundarea creaţiei lui Luchian în perioada Vălenilor de Munte l-a ajutat pe Tonitza să-şi definească propria sa gamă coloristică, « să scoată armonii neîntîlnite de la Luchian încoace » [4]), l-a dezvăluit pe marele colorist Tonitza. Este perioada în care interesul său pentru lumea copilăriei şi adolescenţei — o altă faţetă a umanismului său — e preponderent.

[1]) Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R., D.r. I—217
[2]) Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.P.R., D.r. I—77
[3]) Manifest PCR, 1923

[4]) Fr. Şirato, *Prospecţiuni plastice*, ESPLA, 1958, pag. 131

În portretele de copii şi de adolescente, Tonitza nu e preocupat de individualizare, de redarea unui profil social, de înfăţişarea complexităţii sufleteşti a celui portretizat, ceea ce diminuează valoarea artei sale portretistice, ci urmăreşte mai mult să surprindă candoarea, luminozitatea sau neliniştea unei vîrste psihice. Strălucirea şi luminozitatea coloritului, subtilităţile sale cromatice, acel ceva profund proaspăt şi delicat, uneori atins de o uşoară întristare,—care dă un farmec indicibil acestor portrete,—îl situează printre cei mai remarcabili pictori din pleiada de dinaintea celui de al doilea război mondial.

Multe din peisajele lui Tonitza, care ne dezvăluie condiţia mizeră de viaţă, « dezolarea » periferiilor urbane de altă dată (« Căsuţa pescarului », « Interior din mahalaua Tunari », « Brutăria nouă »), ne vorbesc despre aceeaşi nesecată iubire faţă de om, faţă de cei nedreptăţiţi.

Izolarea în care societatea burgheză încercuia orice artist progresist, condiţiile vitrege de viaţă l-au împins mai tîrziu pe calea cedării în faţa gustului burghez, l-au împins pe calea evazionismului, care se accentuiază în ultima perioadă a creaţiei sale (1930—1940). Ca o prefigurare a propriului destin, criticul Tonitza spunea în *Însemnări fanteziste neliterare* că « . . . artiştii contemporani zac sub teroarea banului. . . că. . . nu există artist care să nu fie silit să traficheze cu idealul său de artă » (pag. 91). Societatea burgheză nu i-a creat posibilitatea de a duce la bun sfîrşit tentativele de frescă socială în vederea cărora realizase atîtea schiţe şi studii; pe multe din ele, scrisul fin al lui Tonitza menţionase: pentru albumul « Din lumea celor umili », pentru ciclul « Orfanii », « Obosiţii », « Bravii », « Prizonierii », « Orbii ».

Cronicile criticului Tonitza (cu unele inegalităţi ca şi opera sa) denotă, în genere, o viziune justă asupra fenomenului plastic romînesc. Faptul că a fost printre primii care a înţeles importanţa lui Andreescu şi Luchian « care, ca plastici, n-au îngenunchiat în răstimpul vieţii lor [1]), faptul că a promovat prin scrisul său valori ca Paciurea, Petraşcu, Ştefan Dimitrescu, Iser, Şirato, lupta dusă de el împotriva prostului gust, a diletantismului, a picturii « pe fonduri de limonadă » şi a suspinelor de factură kimon-loghistă îl situează printre criticii de frunte din perioada dintre cele două războaie mondiale.

Criticul, ca şi pictorul, îşi îndreaptă întreaga solicitudine către. . . « mulţimea care zace, acolo, la fundul întunericului social şi în vlaga căreia stau, nevalorificate, imense rezerve de energie, de inteligenţă şi sensibilitate; mulţimea aceasta nu ştie ce este arta şi nimeni nu se gîndeşte să i-o servească »[2]). Această mulţime, el ar dori-o ridicată la o nouă demnitate.

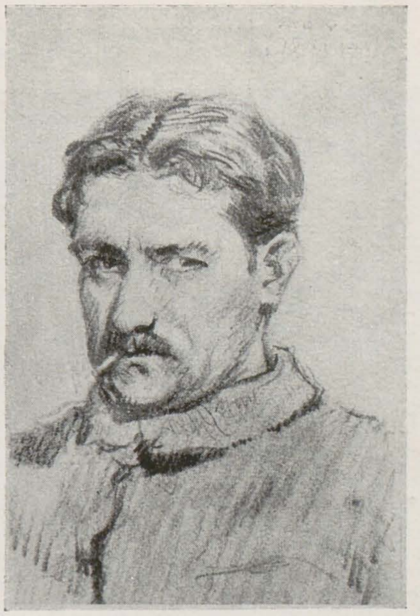
Aceluiaşi umanism, aceleiaşi griji faţă de om, îi aparţine şi activitatea sa pedagogică, ca profesor la catedra de pictură de la Iaşi. Capabil să dinamizeze o facultate întreagă, el a rămas în amintirea elevilor săi « marele profesor », ale cărui cugetări despre artă nu se pot uita o viaţă întreagă.

Deşi în ultimii zece ani ai vieţii sale, nu mai întîlnim virulenţa protestului din grafica sa militantă, filonul umanist, încrederea în dreptatea socială, interesul pentru asupriţii vieţii sînt permanente. « Nu pierde nădejdia în triumful dreptăţii şi al păcii — scria el în 1937, în plină ascensiune a fascismului, unuia dintre prietenii săi. Dacă nu noi, în orice caz copiii şi nepoţii noştri vor asista la marea victorie a omului asupra bestiei ». Hărţuit şi obosit de o viaţă grea într-o societate plină de contradicţii, el rămîne pînă la sfîrşit « o inimă tristă şi pătimaşă de frumuseţe şi adevăr », aşa cum se definea singur într-o convorbire cu marele său prieten Gala Galaction, în memorabilul an *1921*.

---

[1]) N. N. Tonitza, Note despre pictură, Casa Şcoalelor, 1947, pag. 84.
[2]) N. N. Tonitza, *Cronici fanteziste neliterare*, pag. 91

ARY MURNU, Autoportret (1919) — *desen*



ARY MURNU

GH. POENARU

În urmă cu 64 de ani, la Budapesta, în paginile revistei beletristice « Geniul maghiar », Ary Murnu (născut în 1881 la Veria în Macedonia), pe atunci un tînăr de 16 ani, îşi publica primele sale lucrări de grafică. Aceste desene ne indică, încă din anul 1897, linia realistă şi concepţia artistică sănătoasă pe baza cărora, ulterior, pe dimensiunea unei jumătăţi de veac, se va dezvolta creaţia plastică a lui Ary Murnu. Cea mai mare parte a operei sale — desene satirice şi ilustraţii de carte, picturi de şevalet şi decorative, afişe şi reclame — artistul o realizează în trecut, într-o societate în care « . . . poeţii de talent şi profesorii eminenţi îşi întorc hainele pe dos şi îşi cîrpesc ghetele » [1]).

Asemenea creaţiei confraţilor săi de epocă şi meserie (N. Mantu, I. Iser, C. Ressu, Fr. Şirato, Lascăr Vorel, B'Arg ş.a.), arta lui Ary Murnu se manifestă cu un puternic spirit critic faţă de fenomenele de intensificare a exploatării şi pauperizării maselor muncitoare, caracteristice dezvoltării capitalismului în Romînia la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX.

Pentru grafica romînească din prima jumătate a veacului nostru, creaţia lui Ary Murnu marchează unul dintre momentele ei cele mai importante. Ary Murnu are meritul principal de a fi cultivat masiv (a publicat peste 20.000 desene), cu onestitate şi pasiune, meşteşugul desenului realist, frumuseţea grafică a liniei, pornind întotdeauna de la realitatea obiectivă, — şi asta într-o vreme în care influenţe artistice străine, decadente, (însuşite de unele publicaţii ca revista « Integral » de pildă), încercau să-şi facă loc în plastica noastră din perioada anilor 1922—1928.

După studiile făcute la München între 1899 şi 1901, precum şi în ţară, la Iaşi şi Bucureşti (aci stabilindu-se definitiv), Ary Murnu îşi desfăşoară rodnica sa activitate, de pictor şi desenator, iar pe tărîm obştesc, în calitate de secretar al societăţii « Tinerimea Artistică », se ocupă o vreme de organizarea expoziţiilor ei. Ani în şir, creaţia neobositului artist se revarsă în şuvoiul miilor de imagini, ce stîrnesc interesul adulţilor, curiozitatea şi plăcerea copiilor, sau irită nervii politicienilor şi guvernanţilor vremii. În paginile unor publicaţii ca: « Reforma », « Juponul », « Nea Ghiţă », « Alandala » (transformată din « Ţânţarul »), « Paravanul », « Protestarea » (publicaţie antidinastică), « România Muncitoare », « Adevărul », « Furnica » (în redacţia căreia artistul lucrează peste 20 de ani), « Lumea copiilor », « Lumina copiilor » ş.a., Ary Murnu face o cronică vie despre viaţa unei întregi societăţi, în sinul căreia lupta de clasă a proletariatului se manifestă cu pregnanţă.

Ţinînd seama de timpul cînd artistul îşi realizează opera, precum şi de multitudinea problemelor pe care le abordează, este nevoie de o precizare. Caracterul progresist al artei lui Murnu nu trebuie înţeles numai prin existenţa acelor imagini în care conflictul de clasă între asupriţi şi asupritori se manifestă făţiş, puternic. Ilustraţiile sale de carte, la fel ca şi desenele satirice sînt create, în marea lor majoritate, într-o vreme în care guvernanţii statului burghezo-moşieresc ignorau asemenea factori educativi pentru masele largi. Ary Murnu nu ilustrează, aşadar, numai cărţi sau reviste; artistul face, în acelaşi timp, şi o muncă de pionierat, folosind în acest scop mijloace plastice dintre cele mai simple şi mai clare, pentru ca privitorul să poată să priceapă miezul imaginii.

Prezenţa elementelor folclorice şi de basm — însoţite mai de fiecare dată de o notă de fantezie personală — nu s-au ivit în arta lui Ary Murnu printr-o simplă întîmplare. Documentarea amănunţită şi cît mai conformă cu datele istoriei i-a fost absolut necesară pentru a înfăţişa, de pildă, în

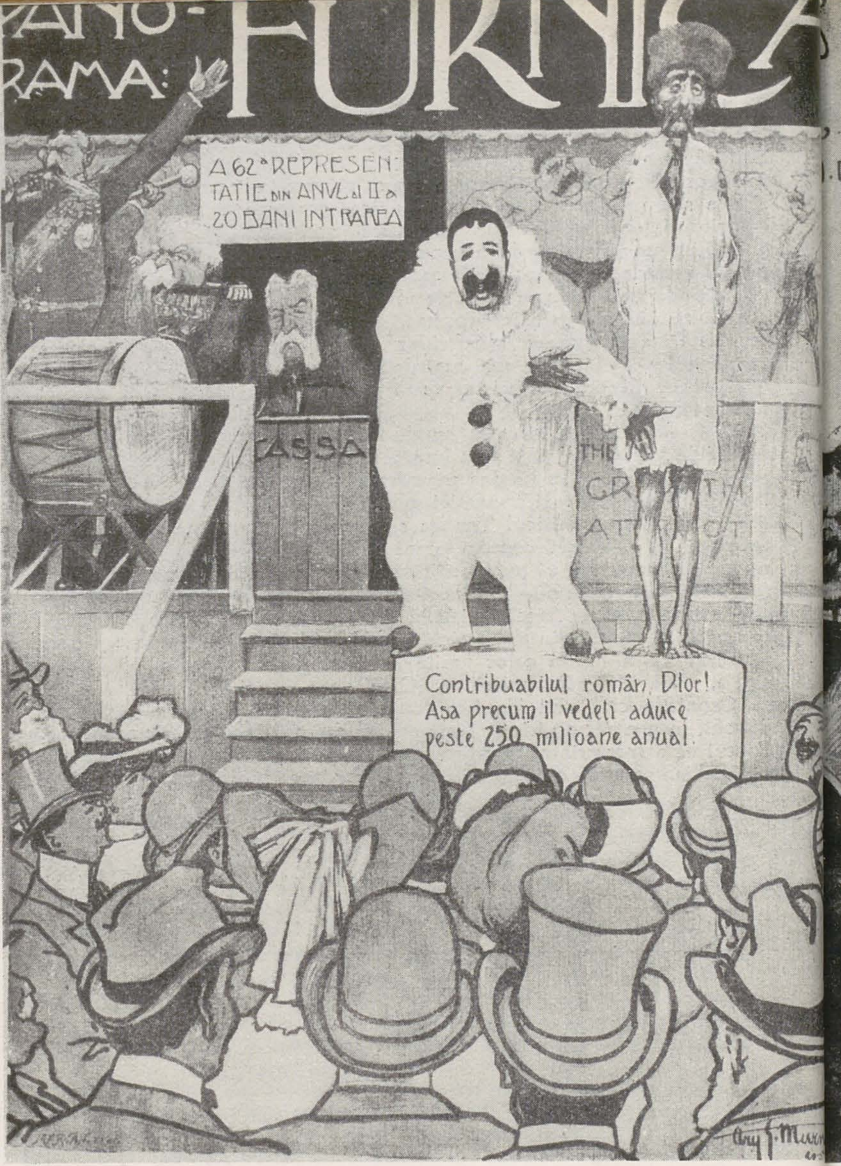
---

[1]) « *Furnica* », Anul XX, No. 1, 20 Noiembrie 1924. (Artic. « După 20 de ani»).

ilustrațiile sale de carte, cît mai viu și expresiv, chipurile eroilor, atmosfera sau timpul în care aceștia au trăit: « Poezii » (1929), de M. Eminescu; « Neamul Șoimăreștilor » (1931), de M. Sadoveanu; « Povestiri pentru copii » (1930), de L. Tolstoi (în traducerea poetului A. Toma). De asemenea, lucrări în care artistul « a pus toată dragostea și toată căldura pentru executarea lor » [1]), sînt și ilustrațiile la « Abecedar »-ul pentru lumea satelor (1908), dar mai cu seamă la basme și povești de Ion Creangă: « Harap Alb », publicat în « Lumea Copiilor » (1924), sau « Ivan Turbincă » apărut în « Lumea Copiilor » (1923), eroii acestora fiind creați cu o rară fantezie și un spirit sănătos, de umor popular. Indirect, numeroase ilustrații ale artistului redau conflictul de clasă dintre cei bogați și săraci, grefat pe un fond de basm. De la zugrăvirea unor imagini cu un caracter antagonist mai restrîns (cum acestea apar de pildă în ilustrațiile povestirii lui Emil Isac: « Steaua lui Alexandru », — publicată în « Lumea Copiilor », No. 60, 1923), Ary Murnu va tinde însă la oglindirea pregnantă a situației de neîmpăcat dintre asupriți și asupritori; iar masele muncitoare

[1]) *«Lumea Copiilor »*, Anul I, No. 1 (1922).

ARY MURNU, Anul 1907 — Budgetul Morței și Răscoalele — *desen*



ARY MURNU, Contribuabilul romîn — *desen*

nevoiașe, întruchipate de artist în tipuri populare ca Păcală și Tîndală (« Lumina Copiilor », 1936—1938), își manifestă de astă dată fățiș atitudinea lor față de cei avuți, fie că ele își bat joc, îi urăsc sau îi amenință pe aceștia.

Ary Murnu se numără printre puținii noștri creatori din pleiada celor ce activează în prima jumătate a secolului XX, care au ajuns la o deplină stăpînire a desenului pur grafic, folosind doar linia ca principal mijloc de exprimare. Privitorul neinițiat ce ia contact cu lucrările artistului publicate în presa vremii poate aluneca în greșeala de a crede că așa au fost ele pictate inițial. Este adevărat că o parte dintre desenele originale ale lui Ary Murnu sînt ușor colorate, fie în tente de acuarelă sau de tempera, fie în creioane colorate, sau, în asemenea tehnici combinate. Dar, în genere, artistul (după propria-i mărturisire) își desena lucrările în tuș, iar după terminarea lor indica tipografilor culorile ce i se păreau a fi cele mai potrivite, pentru a se obține o și mai mare expresivitate a imaginii. Fie că sînt astfel colorate, fie că au apărut numai în alb și negru, desenele lui Ary Murnu, indiferent de genul lor, cuprind în cea mai mare parte compoziții, avînd numeroase personaje și elemente auxiliare de cadru sau decor. Pretutindeni întîlnești mustind fantezia sau neprevăzutul, împletite în chip organic cu realul din viață sau natură. Cu darul său rar de a compune, și facilitatea de a desena, Ary Murnu a imprimat graficii sale o calitate artistică esențială: ușurința cu care imaginea se citește dintr-o privire, transmițînd totodată privitorului întregul ei conținut de idei. Sînt concludente în această privință, de pildă, categoria desenelor sale satirice și de moravuri, ce dau la iveală cu ironie și sarcasm, zeci de ani în șir, descompunerea morală și politică a claselor parazitare din Romînia burghezo-moșierească, precum și fauna ei de politicieni vicleni, « lacomi, fricoși, reacționari, conduși de o dinastie tot așa de lacomă și reacționară » [1]), grupați în « Partidul conservator, exponentul marilor moșieri, al conducătorilor armatei și clerului » [2]), sau în cel liberal, în care « puterea politică este acaparată îndeosebi de exponenții burgheziei industriale și financiare» [3]). Alături de desenele lui Francisc Șirato, cele ale lui Ary Murnu, din revista « Furnica », demască din 1904 pînă aproape în 1930, pe brătieniști, carpiști, takiști, liberali, țărăniști, averescani, naționaliști, lupiști etc., sau pe « Dinastia Carolistă » cu urechiații și gîngavii ei prinți « moștenitori », care în trecerea lor pe la cîrma țării, măcelăresc țăranii în 1907, împing țara în campania din 1913, împușcă în 1916 greviștii de la Galați, reprimă grevele muncitorești sau, în cîrdășie cu puterile Antantei, tîrăsc Romînia în război. Desenîndu-i pe viu, la întruniri, în Cameră și Senat, Ary Murnu, satirizînd în desenele sale oligarhia romînească, a realizat o întinsă frescă socială a unei epoci de jaf și împilare a maselor.

În contact cu marii scriitori și artiști ai timpului său (Caragiale, Coșbuc, Delavrancea, Nicolae Grigorescu ș.a. — pe care i-a desenat), Ary Murnu, urmînd pilda operelor lor, înfățișează în numeroase lucrări de grafică situația precară în care se afla poporul « acesta de obijduiți, pe care nu-i cunoaște decît perceptorul și cărora nu le vorbește pe plac decît, odată la patru ani, trepădușul

[1]) Clara C. Mihailovici: « Mișcarea muncitorească din Romînia între anii 1917—1921. Crearea Partidului Comunist din Romînia », Editura Politică, București, 1960, pag. 120.
[2]) Op. cit., pag. 96.
[3]) Op. cit., pag. 96.

ARY MURNU, Votarea Budgetelor — *desen*

ARY MURNU, Ultima defilare — *desen*

electoral » [1]). Imagini cum ar fi : « Contribuabilul romin » (« Furnica », 1905) ; « Votarea Budgetelor » (« Furnica », 1905) ; « Rezolvarea ,,Chestiunii țărănești'' » (« Furnica », 1906) ; « Ultima defilare » (« Furnica », 1906) ; « Grija lor ! » (« Furnica », 1906) ; « Înțelegerea între partide » (« Reforma », 1907) ; «Predica de pe tun » («Furnica», 1907) ; «Anul 1907. Budgetul morții și răscoalele» («Furnica», 1907), sînt opere pătrunse de un zguduitor sentiment dramatic, evocind starea grea de mizerie in care se aflau masele populare precum și tragicele evenimente ale răscoalelor țărănești.

Faptul că la « Furnica » — unde Ary Murnu își publica și cele mai multe desene satirice — artistului i se dădea să reprezinte plastic doar anumite subiecte, contribuia la abaterea atenției sale de la tematica cu caracter revoluționar, legată de mișcările muncitorești de dinainte și după primul război mondial. În ajunul grevei generale din 1920, Ary Murnu publică in « Furnica » (Anul XV, Nr. 18, din 26 martie 1920) un desen semnificativ pentru revendicările pe care și le formulau muncitorii : « Jos burghezii » ; « Jos patronii » ; « Trăiască greva » ; « Salarii sporite » ; « Internaționala a III-a ».

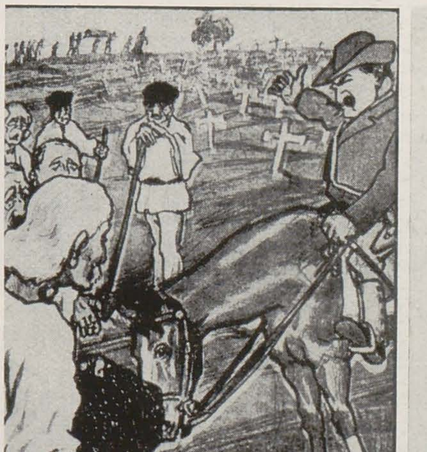
După eliberarea țării, cu toată vîrsta sa înaintată, artistul continuă să lucreze, iar cu prilejul expoziției sale retrospective din 1955, au fost expuse și lucrări de grafică aparținind acestei perioade, în special portrete de copii, concludente pentru iubirea sa față de cei mici, cărora le-a dăruit în lunga-i activitate o artă bogată, optimistă și pe înțelesul lor.

[1]) « Nea Ghiță » Anul I, No. 1, 2 Noiembrie 1908.

ARY MURNU, Înțelegerea intre partide — *desen*

ARY MURNU, — Asta e muzica ce-mi place mie ! — *desen*

ARY MURNU, Rezolvarea ,,Chestiunii țărănești'' — *desen*



ARY MURNU, În ajunul deschiderii... Parlamentului — *desen*

În tradiţia graficei romîneşti, caracterul militant se înscrie ca una din trăsăturile ei cele mai stăruitor prezente de-a lungul deceniilor. Grafica de şevalet, grafica publicistă, şi, mai ales aceasta din urmă, au întovărăşit cu fidelitate momentele istoriei romîneşti din sec. XIX şi XX. Cu o combativitate marcată în momentele de tensiune politică maximă, alte ori numai înregistrînd evenimentele cele mai vii ale actualităţii, grafica a fost, în istoria culturii romîneşti din ultimele două veacuri, un permanent factor de sprijin al ideilor înaintate.

Într-adevăr, se poate vorbi de o continuitate din care se desprind totuşi, dominînd prin fermitate, consecvenţă şi îndrăzneală, cîteva momente de maximă efervescenţă creatoare, care au determinat înnoiri nu lipsite de urmări, timpurii sau mai tîrzii, asupra dezvoltării artei realiste romîneşti în general.

După momentul « 1907 » a cărui semnificaţie depăşeşte de fapt şi anterior şi în continuare această dată, cuprinzînd întreaga perioadă 1900—1916, grafica romînească se află în jurul anilor încheierii primului război mondial, în faţa unor sarcini noi şi de mare răspundere. Revoluţia Socialistă din Octombrie deschidea orizonturi nebănuite creaţiei artistice, rolului ei în educaţia, la cel mai înalt nivel uman, a conştiinţelor.

Faptul acesta apare evident încă din primele publicaţii progresiste apărute la noi imediat după victoria puterii sovietice în Rusia. Între 1919 şi 1923, epoca unui puternic avînt revoluţionar şi a înfiinţării Partidului Comunist din Romînia, grafica publicistică începe să-şi îndrepte masiv atenţia către problemele cu caracter general politic, căpătînd un conţinut tot mai substanţial. În « Socialismul » şi în « Fapta », în « Cuvîntul Liber » (cel apărut între anii 1919 şi 1924) şi în « Chemarea », în « Facla » şi cîteodată în « Contemporanul », şi-au făcut loc imagini de o aprigă combativitate, cu subiecte predominant revoluţionare şi în a căror concepţie grafică se poate distinge o anume pecete comună, imprimată fără îndoială de necesităţile de propagandă specifice momentului social-istoric dat, dar şi de expresia unor tendinţe în general manifeste în grafica, la fel ca şi în pictura epocii imediat postbelice.

Se observă, astfel, dacă nu dispariţia totală, în orice caz atenuarea accentuată a narativităţii, a frecvenţei scenelor cu multe personaje, obişnuite în grafica militantă din secolul XIX şi de la începutul secolului XX. Desenatorii momentelor de care ne ocupăm sînt mai înclinaţi către formulele pregnante, de efect vizual rapid, sintetic. Folosind în mare

MOMENTE PROGRESISTE ÎN GRAFICA ROMÎNEASCĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE

AMELIA PAVEL

MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SEC. XX

AUREL JIQUIDI, Ucenici — *desen*

VIDA GHEZA, Sirena 1933 — *gravură*

VASILE KAZAR, Ţăranii nu sînt « sacul cu cartofi ! » — *desen*

măsură contrastele în însuşi sensul imaginii, opoziţia de situaţii şi sentimente, ei tind către alegorie, către personificarea noţiunilor pe care vor să le popularizeze. Astfel, foarte multe din aceste imagini sînt concentrate în jurul unui personaj unic, muncitorul mai adeseori, sau ţăranul, care se profilează în dimensiuni, proporţional uriaşe, pe fundalul existenţelor mărunte ale unei lumi pe cale de dispariţie. Cu un caracter de afiş de multe ori, folosind elemente decorative, tratate într-o viziune simbolică, imagini ca « Proletariatul învîrte roata istoriei » (« Socialismul » — 1923), ca « Sculaţi voi oropsiţi ai soartei » (« Chemarea » — 1920), « Invalidul » de V. I. Popa (« Hiena » — 1920), « Camera » de Iser (« Fapta » — 1920) exprimă, alături de multe altele încă, noţiuni şi idei noi, revoluţionare. Forţa şi valoarea propagandistică a graficei publicistice între anii 1919—1923 sînt din această pricină foarte mari. Fără a avea întotdeauna un caracter propriu zis satiric, dar de o combativitate accentuată, într-un spirit adeseori solemn, nu lipsit de o notă didactică, unele din imaginile publicisticii progresiste ale perioadei amintite rămîn o contribuţie reprezentativă a culturii de pe poziţiile clasei muncitoare. Ele au avut o influenţă certă asupra graficii de şevalet din epoca respectivă. Încă din timpul războiului, figurile de ţărani şi muncitori începuseră să populeze grafica noastră de şevalet. Schiţele lui Tonitza, datate 1916, « Muncitoarea » lui Şirato — desen în cărbune — gîndit în forme mari, sintetice, la fel ca şi « Ţăranii în refugiu », lucrat în anii 1916—1917, de o masivitate şi monumentalitate caracteristice artistului şi în alte opere din aceeaşi perioadă; acuarela « Ţărăncile » sau acuarela cu accentuate tendinţe caricaturale reprezentînd militari nemţi în 1918; desenele în creion de Ştefan Dimitrescu « Ţărani la margine de drum » (1917) şi « Populaţie stînd la rînd pentru alimente » (1917), ori schiţele sale de soldaţi, desenele lui Iser, Ressu, Theodorescu-Sion indicau o prezenţă activă şi conştientă în realitate.

NICOLAE CRISTEA, Greva — *desen*

IOSIF ROSS, După măcelul de la Lupeni. Ave Julius, morituri te salutant

Expoziţiile Salonului umoriştilor, inaugurate în 1921 şi continuate timp de cîţiva ani, au adăpostit în cadrul lor destule lucrări în care pătrundea ceva din spiritul protestatar al graficii publicistice din aceeaşi epocă. Cu caricaturile antidinastice ale lui Ross — « Iordache Vodă », 1923 — de o mare expresivitate a liniei şi cele ale lui Victor Ion Popa expuse în saloanele umoriştilor, cu tipurile şi scenele lui B'Arg, în care un cronicar din 1921 admira « pronunţatul caracter naţional, realismul şi umorul sănătos, vioiciunea şi elasticitatea desenului », cu unele caricaturi de Gik Săvulescu, remarcabile prin spiritul de observaţie şi forţa de a sintetiza, expoziţiile Salonului umoriştilor au contribuit la marcarea unui drum spre o artă realistă şi de atitudine în grafica noastră. De altfel, devastarea de către elemente de dreapta a acestei expoziţii în 1923 şi închiderea ei pe motivul că ar promova « idei bolşevice » pentru că se expuneau caricaturi antidinastice, a constituit un neîndoielnic simptom.

Cu o tematică influenţată de noul mers al evenimentelor politico-sociale, de creşterea forţelor clasei muncitoare, grafica publicistică de la începutul celui de al treilea deceniu al secolului, ca şi grafica de şevalet din aceeaşi epocă, fac eforturi vădite de a se menţine cu consecvenţă în limitele unui limbaj specific grafic, cultivînd cît mai intens virtuţile expresive ale liniei. Mulţi dintre desenatorii epocii preferă trăsătura abruptă, anguloasă, cu întreruperi, care creează impresia construirii în continuare a imaginii imprimîndu-i astfel un dinamism caracteristic. Există fără îndoială o trăsătură comună în aceste desene şi, cu excepţia celor ale lui Şirato sau B'Arg, în care joacă un rol plastic de seamă punerea în valoare a suprafeţelor, în majoritate ele stau sub semnul « manierei desenului angulos ».

Prezenţa desenului militant sau cu conţinut social nu s-a întrerupt în tot cursul acestui deceniu.

Un moment caracteristic în desfăşurarea acestei etape este perioada anilor 1927—1929, premergătoare izbucnirii crizei economice. Foarte puternică în presa progresistă, în publicaţii ca « Proletarul » (colaborator N. Tonitza), grafica acestor ani este la fel de semnificativă şi în sectorul de şevalet. Desenatori şi gravori, în opera cărora predominau în perioada imediat precedentă sau imediat posterioară — peisajul sau scena pitorească, manifestă acum un interes deosebit pentru chipul ţăranului sau al muncitorului. Cele mai multe din desenele sau gravurile lui Iser înfăţişînd ţărani, datează din aceşti ani. În « Ţăranca din Argeş », gravură cu acul — 1928 — ca şi în alte lucrări pe aceeaşi temă din aceiaşi ani, se observă un dramatism accentuat al imaginii, o precizie, un efort de conturare al expresiei psihologice, evident determinate de specificul conţinutului. Şi la alţi artişti, stăruitor preocupaţi de a reda în creaţia lor tipul ţăranului şi al muncitorului, apar în aceşti ani — net dominante — scenele acestea. La Ştefan Dimitrescu, la Gh. Ceglokoff, în expresivele sale gravuri « Muncitor în uzină » datată 1926 (linogravură) şi « Muncitor », (acvaforte) datată 1927 cu vădite tendinţe de geometrizare; la Alex. Phoebus, în acuarela « Muncitori » (1927), cu aceeaşi pecete stilistică a momentului.

Totuşi, despre un moment de cea mai semnificativă şi mai masivă afirmare a atitudinii militante, în sprijinul realizării idealurilor clasei muncitoare, se poate vorbi în legătură cu momentul 1933. Este anul în care îşi începe apariţia « Cuvîntul Liber » precedat cu puţin de unicul număr-manifest al « Vieţii imediate », publicaţie iniţiată de Geo Bogza şi Perahim şi al cărei cuvînt de deschidere proclama cu neclintită încredere speranţa în viitorul culturii destinate maselor largi, poporului.

Am aşezat numele acestui periodic în fruntea celorlalte — şi au fost destule — pentru că ilustraţia publicată în paginile « Cuvîntului Liber » în cei patru ani de apariţie reprezintă un moment de admirabilă coeziune a orientării ideologice şi estetice între diferiţi artişti adînc deosebiţi prin temperament, prin experienţa de viaţă şi artistică, prin trăsăturile stilistice.

Astăzi, datorită vastei acţiuni de reconsiderare a culturii progresiste din trecut, întreprinsă în ultimii ani, artiştii graficieni care şi-au exprimat în ilustraţiile din paginile « Cuvîntului Liber » adeziunea la ideologia clasei muncitoare, sînt bine cunoscuţi în marele public. Desenele încărcate de un intens patetism ale lui Nicolae Cristea — scene din viaţa muncitorilor din uzină sau aspecte din mizeria mahalalelor

(continuare în pag. 29)

JULES PERAHIM, Eu nu cred nici în Iehova — *guașă*

Epigonii — *guașă*

Acad. TUDOR VIANU

JULES PERAHIM, ILUSTRATOR AL LUI EMINESCU

Arta ilustrației de cărți literare se intemeiază pe un postulat estetic, a cărui îndreptățire a putut fi contestată, dar a cărui lungă perseverare și fecunditate artistică nu sînt deloc tăgăduite. Încă din Antichitate este cunoscută maxima, atribuită lui Simonides: « Pictura e o poezie mută, poezia e o pictură vorbitoare ». Horatius a reluat-o scriind, la rindu-i, in *Epistola către Pisoni*: *ut pictura poesis* (poezia procedează întocmai ca pictura). Timp de milenii a rămas valabilă observația că poetul redă prin cuvinte imaginile fanteziei sale și că cititorul poeziei le învie încă o dată în propria lui închipuire. Ilustrațiile de manuscrise și cărți, în epocile mai vechi sau mai noi ale artei, au pornit totdeauna de la principiul că textul literar conține virtualitatea unor imagini plastice și că ilustratorul operelor poetice iese în întîmpinarea unei nevoi a cititorului acestora din urmă, sprijinindu-i activitatea fanteziei și apropiind-o de aceea a poetului. Arta ilustrației de cărți ar fi deci o artă interpretativă, deopotrivă cu aceea a virtuozilor muzicali sau a actorilor, și problema care s-ar pune în legătură cu ea ar fi dacă ilustratorul a reprodus cu fidelitate viziunea poetului și a izbutit să o comunice prin mijloacele artei sale.

Abia psihologia modernă a izbutit să ruineze maxima antică a identității profunde dintre poezie și pictură. Nu numai că operele poeziei conțin un element logic și expresia unor tendințe sociale, care nu sînt deloc reprezentabile, dar chiar partea propriu zis figurativă a unui text literar nu s-a însoțit tot timpul, nici în fantezia poetului nici în aceea a cititorului său, de o succesiune de imagini, asemănătoare unui film care ar dubla și însoți textul poetic și ar oferi ilustratorului posibilitatea să decupeze în el, și să prezinte separat, un număr mai mic sau mai mare din imaginile care îl compun. Se știe care a fost, la începutul acestui secol, rolul cărții lui Th. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie* (Legea stilistică a poeziei), 1901, întru lichidarea vechiului dicton: *ut pictura poesis*. Slujindu-se de metode psihologice, Meyer a arătat că poetul nu comunică cititorului imaginile lucrurilor văzute, ci mai mult sentimente puternice în legătură cu ele, pe care, trăindu-le cu intensitate, cititorul poate avea iluzia că vede lucrurile cu adevărat.

Pe la începutul acestui secol, concluzii ca acele ale lui Th. A. Meyer, deveniseră nu numai ale psihologilor, dar și ale pictorilor sau desenatorilor consacrați artei ilustrației. Dezvoltarea industriei grafice, determinată de înmulțirea unui public amator de cărți frumoase și scumpe, provoacă o anumită independență a ilustratorului față de textul literar, pe care nu mai dorește să-l interpreteze, ci să-l îmbogățească prin propriile lui viziuni. Astfel, pe cînd marele ilustrator francez al secolului al XIX-lea, Gustave Doré, în gravuri ca acele care însoțesc « Gargantua » de Rabelais, « Contes drolatiques » de Balzac, « Le Juif errant » de Eugéne Sue, « Infernul » lui Dante sau « Don Quijotte » de Cervantes, pare preocupat să regăsească imaginile apărute tuturor acestor poeți, noii ilustratori trec oarecum ei înșiși pe primul plan, arătîndu-se mai puțin stăpîniți de ideea de a interpreta viziunea poeților, cît a înfățișa propria lor viziune. Este, de pildă, cazul ilustrațiilor unui Gus Bofa, pentru una din edițiile bibliofile a traducerii franceze a lui « Don Quijotte », unde devine evident că artistul n-a urmărit să tălmăcească viziunea poetului, cît să afirme pe a sa proprie. Este evident că, urmărind să se facă independentă față de textul literar, devenit un simplu pretext, arta ilustratorului poate ușor să se rătăcească în arbitrariul viziunii și să ne facă să regretăm vechile epoci ale ilustrației, cînd miniaturiștii Evului mediu și ai Renașterii sau ilustratorii mai noi rămîneau pe un teren ferm, concepîndu-și arta lor ca o interpretare, și să-și afirme personalitatea și viziunea, fără parada de independență a artiștilor din epoca crizei burgheze a artei.

Evoluția ilustrației de cărți a urmat drumuri asemănătoare cu acele amintite mai sus și în mișcarea noastră plastică, fără să fi atins totuși

Trecut-au ani — *guașă*

puncte extreme, cum pot fi semnalate în alte țări. N-a fost încă studiată, pînă în fazele ei cele mai noi, ilustrația cărții romînești. Subiectul merită însă a fi abordat, tratarea lui poate da rezultate interesante. Restrîngînd aceste cîteva observații la singurul caz al ilustrării poeziilor lui Mihail Eminescu, distingem, în perioada dintre cele două războaie mondiale, un grup de ilustratori care ocupau fără îndoială punctul de vedere tradițional, concentrat în formula *ut pictura poesis*. Acești artiști s-au oprit în fața uneia din cele mai interesante probleme ale graficii noastre: interpretarea plastică a celui mai mare poet al romînilor. Problema merita să fie tratată, fie și în spiritul tradițional al vechilor ilustratori, care, în mișcarea artistică a altor culturi și în alte epoci, au dat rezultate remarcabile. Ceea ce se poate reproșa astăzi unor artiști ca Ary Murnu sau A. Poitevin-Scheletti nu este deci încercarea de a învia imaginile ipotetice ale fanteziei lui Eminescu, cît interpretarea acestei

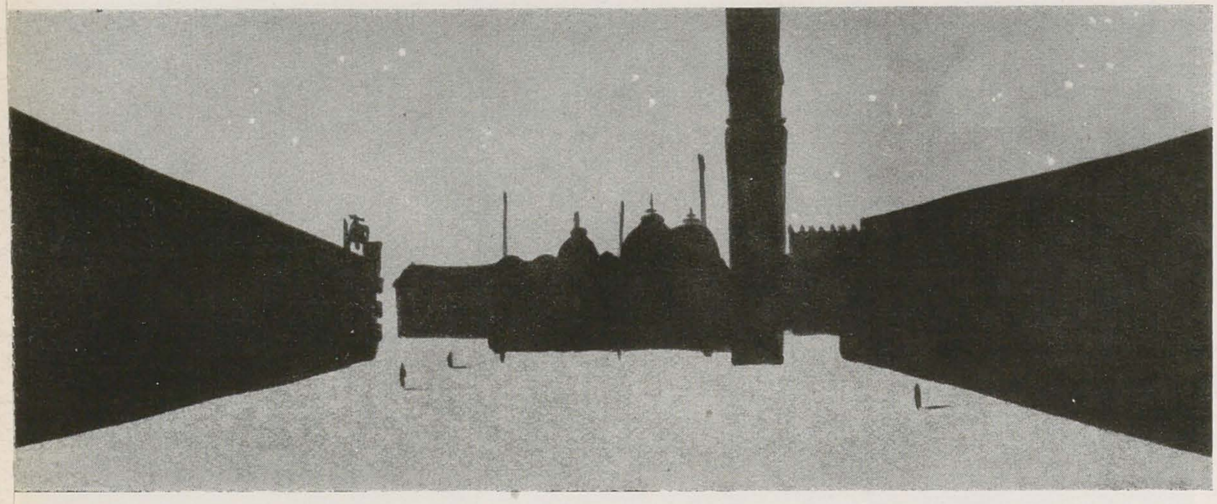
Ne găsim în prezența unei noi etape din dezvoltarea problemei pusă de ilustrarea marelui poet. Perahim s-a oprit și altădată asupra acestei teme, cu ani în urmă, încît putem spune că rezolvarea acestei probleme de artă a fost, pentru el, obiectul unei preocupări îndelungi și active. Ceea ce putem spune răsfoind acum ilustrațiile destinate noii ediții bibliofile pregătite la Editura Tineretului, este că artistul s-a eliberat de acea sensibilitate convențional-romantică, formată în legătură cu poezia lui Eminescu către sfîrșitul secolului al XIX-lea și transmisă, de atunci, unora dintre artiștii contemporani. În această privință trebuie observat că există o anumită legătură între arta ilustratorului și problemele de istorie literară, înțeleasă nu numai ca geneză a textelor, dar și ca istorie a receptării lor. Nu este deloc sigur că grupul de afecte, trăite astăzi de cititorul poeziilor eminesciene, este același cu grupul afectelor încercate de contemporanii lui Eminescu, cititorii lui din primul ceas.

Ai noștri tineri — *guașă*

fantezii într-un spirit convențional-romantic. Ceea ce apărea, așa dar, viziunii artiștilor amintiți nu era deci imaginația originală a artistului, ci substitutul ei alcătuit din elementele unui romantism vulgar, fără adevăr și adîncime, așa cum l-au răspîndit cromolitografiile comerciale ale secolului al XIX-lea. La un nivel mai înalt stau ilustrațiile lui C. Ressu; iar Jean Steriadi a dat în ilustrația poeziilor «Singurătate» și «Pe aceiași ulicioară», imagini pline de sensibilitate, în care regăsim fiorul poeziilor respective. A. Brătescu-Voinești a combinat în imaginile sale influențe provenind din clasicism și din pre-rafaelitism, pe care le-a introdus într-o sinteză autohtonă, făcută pentru a interpreta farmecul național, într-o vreme care asista la încercările în aceeași direcție ale lui A. Damian.

De curînd ne-au căzut în mînă ilustrațiile în tempera ale lui Jules Perahim, destinate unei noi ediții bibliofile a poeziilor lui Eminescu.

Nu numai că sensibilitatea generală s-a schimbat în intervalul de șaptezeci sau nouăzeci de ani, odată cu schimbarea împrejurărilor și orînduirii țării, dar imaginea lui Eminescu s-a transformat, în tot acest lung răstimp, prin lucrările în mare progres ale criticii eminesciene, cît și prin publicarea unor părți însemnate ale operei lui Eminescu, necunoscute primilor cititori: postumele eminesciene. Istoria acestui lung proces n-a fost nici ea scrisă; dar numai ea ar putea arăta *ce* și *cît* s-a schimbat în felul nostru de a-l simți pe Eminescu, față de felul cititorilor de la 1870 sau 1880. S-a schimbat în noi și felul imaginilor care ne populează fantezia, fiindcă a devenit alta, în jurul nostru, civilizația materială, aspectul orașelor, deprinderile de viață, arta plastică și muzicală. Grație tuturor acestor împrejurări a putut Perahim să depășească convenția romantică pe



Veneția — *guașă*

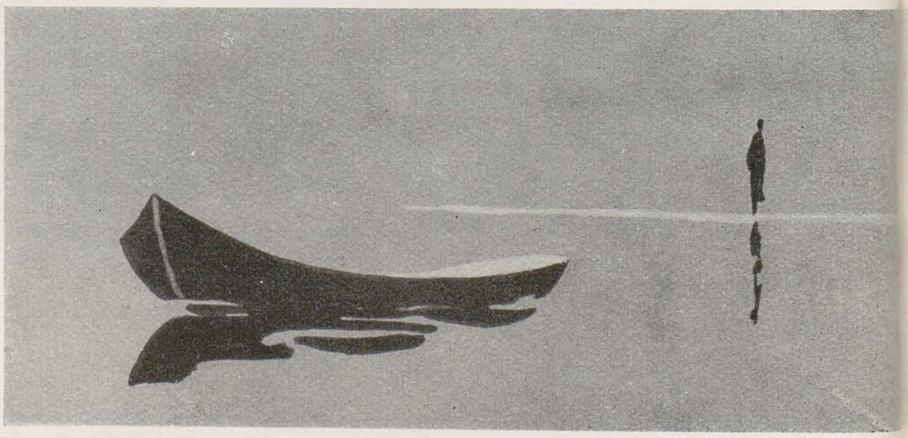
care secolul al XIX-lea a transmis-o ilustratorilor din generația trecută a operei eminesciene.

În afară de toate acestea, un artist atit de cultivat, cum este Perahim, nu putea să nu participe, într-un fel oarecare, la curentul general al artei ilustrative. Perahim este însă un artist socialist și, ca atare, el a fost stăpînit, în chip evident, de preocuparea de a nu aluneca în arbitrariul viziunii. Fiecare din imaginile sale, pe care le am astăzi sub ochi, se leagă de unul din momentele culminante ale poeziei pe care o ilustrează, astfel încît privind acele imagini, cunoscătorul operei lui Eminescu nu încearcă nici o greutate să regăsească versul sau grupul de versuri la care artistul se referă.

Floare albastră — *guașă*

Dar deși legătura lor cu temelia obiectivă a textului nu este contestabilă, nu este mai puțin adevărat că ilustrațiile eminesciene ale lui Perahim manifestă, ca la toți artiștii mai noi, o anumită tendință de a afirma drepturile unei viziuni personale și noi. « Eminescu văzut de Perahim » ar fi titlul exact al fascicolului de ilustrații care vor fi oferite în curînd publicului nostru. O sensibilitate originală, aplecată a selecta din realitate latura ei fantastică, tragică sau grotescă, expresia sentimentelor furtunoase sau patetice, a produs toate aceste imagini uimitoare. Uneori, privindu-le îndelung și repetat, regretăm a nu găsi în ele acea liniște a simțirii, acea seninătate și înțelepciune, care alcătuiesc un sector important al personalității lirice a lui Eminescu și acordă operei sale un caracter clasic. Perahim a înțeles mai bine sufletul zbuciumat al lui Eminescu, mai cu seamă al unui Eminescu tînăr, și acesta a găsit în sine notele consonante, vibrația asemănătoare, cristalizată în noile sale ilustrații.

Este destul de greu să descrii fiecare din aceste ilustrații în parte; ar fi și inutil, de vreme ce publicul le va avea curînd sub ochi pentru a le judeca după puterea fanteziei artistului, mărturisită de ele, pentru a le compara cu propria sa imagine eminesciană sau, cel puțin, cu felul reacției sale emotive în fața poeziei lui Eminescu. Cum să nu spui însă de pe acum ceea ce alcătuiește caracteristicile mai de seamă ale acestei producții vizionare? Izbesc puternic și rămîn neuitate marile ei contraste de alb și negru; tratarea aparenței umane ca siluetă; vastele spații aeriene ale unora dintre imagini, cu cerul, cu norii, cu luna și stelele lor, adîncuri de păduri și întinderi de apă; simbolismul unora dintre imagini care nu rețin din complexul de aspecte al mediului domestic



Lacul — *guașă*

sau natural decît un număr mic de elemente văzute, pentru a reprezenta tot restul. Perahim este un artist vizionar, dar tehnica lui este clară și sobră; aspectele sînt bine delimitate, ca și despărțirea și succesiunea planurilor în adîncime. Cu astfel de mijloace, ilustrațiile eminesciene ale lui Perahim ne duc într-o lume a basmului, văzută însă cu totul altfel decît epigonii romantismului, într-un univers foarte original, a cărui expresie alcătuiește o etapă nouă în dezvoltarea ilustrației eminesciene și, în mod general, a artei noastre grafice.

CONTEMPORANEITATEA SOVIETICĂ ÎN CREAȚIA PICTORULUI

D E I N E K A

CLARETTE WACHTEL

Scara rulantă a metroului coboară încet sub pămînt. Stația subterană Maiakovskaia te întîmpină cu vuetul trenurilor care vin și pleacă, te întîmpină cu roșiaticul marmurei și strălucirea oțelului inoxidabil al coloanelor. Știi că te afli la zeci de metri sub pămîntul susținut de acest oțel strălucitor și de această marmură. Îți ridici privirea. Și, deodată, vezi un crîmpei de cer albastru. Și un avion în zbor. Și această întîlnire cu cerul, aici sub pămînt, te uimește într-o asemenea măsură, încît continui să mergi de-a lungul sălii cu privirea ridicată, așteptînd din nou, la cupola următoare, la intervalul următor dintre coloane, să vezi încă o fărîmă de cer albastru. Și, într-adevăr, întîlnirea are loc din nou. De data aceasta, pe cerul albastru zboară schiori. Apoi vezi cerul și turnurile Kremlinului. Din nou cerul și înnotători sărind în apă. Și apoi parașutiști . . .

În acest fel face cunoștință cu Alexandru Deineka cel care, pentru prima oară, se află la Moscova. Și această primă cunoștință e atît de impresionantă, încît dorești noi și noi întîlniri, ai dori să cunoști cît se poate de multe din lucrările sale.

Și pe măsură ce privești frescele sale din Teatrul Armatei Sovietice, sculpturile și tablourile sale din Galeriile Tretiakov, reproducerile după lucrările sale din monografiile dedicate artei sovietice, începi și mai profund, cu și mai multă limpezime, să înțelegi și să iubești Uniunea Sovietică. Pentru că Deineka pictează de patruzeci de ani, pentru că opera lui, privită în ansamblu, este o cronică profundă, pasionată, luminoasă, a acestor patruzeci de ani din istoria țării sale, a cincinalelor sovietice, a luptei poporului său pentru socialism și comunism.

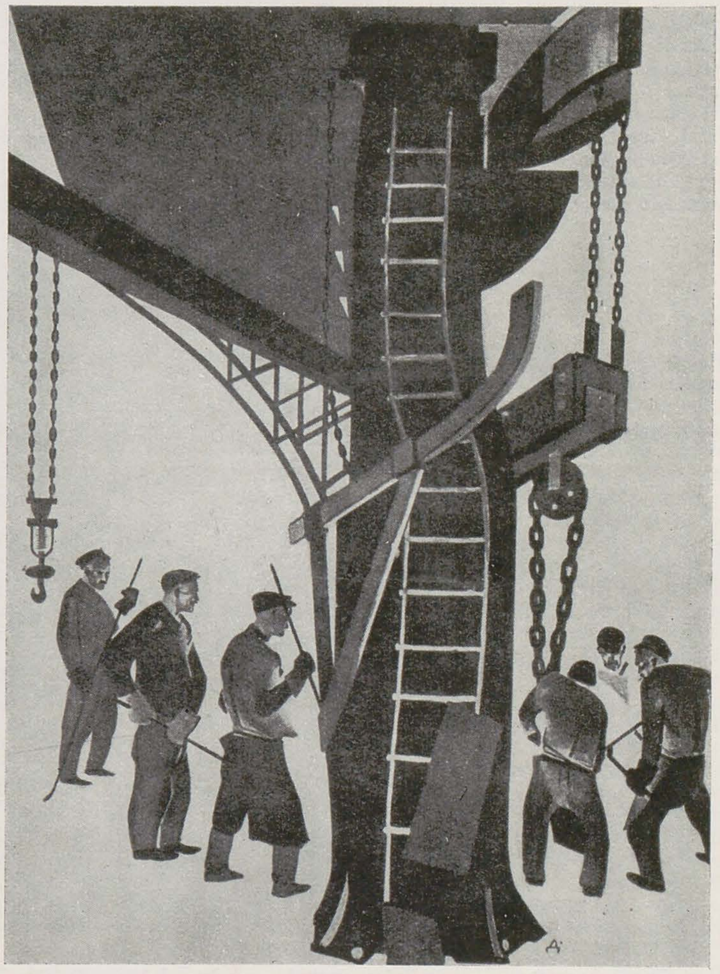
« Artistul este obligat să vadă în profunzime viața patriei sale. Să știe ce vrea. El este obligat să arate aceasta în așa fel încît cel ce privește să poată spune: asta am văzut, asta iubesc » — scria Deineka într-unul din articolele sale. Acest credo, Alexandru Deineka l-a purtat de-a lungul vieții și creației sale. Și l-a transpus nu numai în cuvinte, nu numai în rînduri de ziar. El și-a zugrăvit patria și și-a spus iubirea față de ea în mozaic și în frescă, pe pînză și în desene, în bronz și în lemn, în aluminium și porțelan.

Anii 1920. Era o epocă zbuciumată, furtunoasă, eroică. În acei ani furtunoși, zbuciumați și eroici, în care țara se lupta pentru zdrobirea bandelor contrarevoluționare și împotriva pericolului intervenției, în acei ani apăreau primele mlădițe ale artei sovietice.

Țara se lupta cu foamea, cu frigul, cu ruina, se lupta pentru viață, pentru însăși existența ideilor Marii Revoluții. Iar pe treptele portalului Bursei din Petrograd se înscena în cinstea delegațiilor Congresului al II-lea al celei de a 3-a Internaționale o reprezentație de masă intitulată « Spre Comuna mondială ». În acest spectacol jucau patru mii de artiști: soldați ai Armatei Roșii și participanți ai cercurilor de teatru muncitoresc. Numărul spectatorilor a fost de aproximativ 45.000. Era vremea despre care Maiakovski spusese încă în 1918: « Străzile sînt pensulele noastre, piețele — paletele noastre ».

În acești ani s-a format ca artist Alexandru Deineka. Slujind în anii 1918—1919 în Armata Roșie, este trimis la învățătură « să se facă pictor ». El vine la Moscova și se înscrie în Vhutemass (Atelierele superioare de artă și tehnică). În Vhutemass învăța în acei ani un tineret efervescent, generos, pasionat, căutător. Discuțiile despre căile și metodele artei noi, revoluționare, cuvinte și noțiuni raportate la artă ca « populară », « proletară », « muncitorească », « monumentală », « patetică », « revoluționară », « artă gigantică », « artă titanică » — cuvinte născute în torentul năruirii vechilor forme, — răsunau la nesfîrșit în atelierele, pe coridoarele, în camerele căminului Vhutemass-ului. Deineka făcea parte din acel grup de studenți (și aceștia constituiau majoritatea) care credeau fierbinte și susțineau cu pasiune ideile Revoluției. L-a avut ca profesor pe un asemenea maestru al graficei ca V. A. Favorski. Începînd din anul 1923, (student încă), Deineka începe să colaboreze la un șir întreg de publicații periodice: « La strung » (U stanca), « Ateul la strung» (Bazbojnic u stanca), « Ogorul roșu » (Krasnaia niva).

Din însărcinarea revistelor, Deineka cutreeră mult țara, merge prin uzine, în minele din Donbass, în sovhozuri. Aceste călătorii i-au dat artistului un material bogat pe care mai



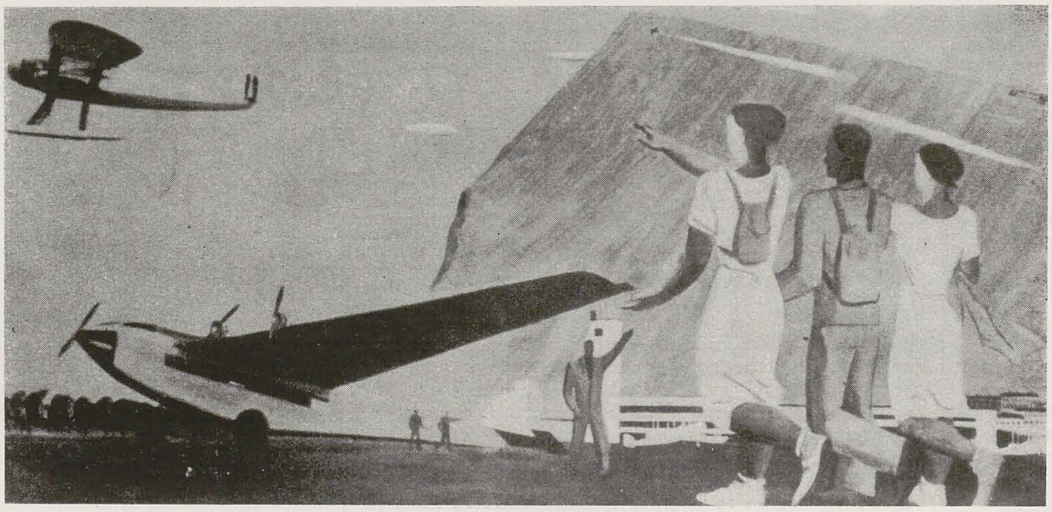
A. DEINEKA, Macarale (desen pentru revista « La strung ») — *tuș, guașă*

tîrziu îl va folosi aprofundat și chibzuit, l-au ajutat să înțeleagă și mai bine ce se petrece în jur, cum se schimbă patria sa.

El crează în desenele sale, destinate revistelor, o galerie de portrete, de tipuri de oameni simpli — muncitori, țărani. Tot în aceste serii de desene pentru presă apar mai tîrziu, în anii N.E.P.-ului, imagini satirice, incisive, bine țintite, ale nepmanilor îngrășați și ale nevestelor lor corpolente.

Cînd, în 1924, Deineka iese din studenție este de acum un grafician cunoscut. Primele sale pînze le crează începînd din 1925. (« Înainte de coborîrea în mină » — 1925, « Se construiesc noi ateliere » — 1926, « Textilista » — 1927).

Primele lucrări ale lui Deineka-pictorul au foarte mult din Deineka-graficianul, din Deineka-desenatorul. Totul este mare, generalizat. Lipsesc cu desăvîrșire detaliile mărunte, cotidiene, ale mediului înconjurător; în chipurile muncitorilor, textilistelor, minerilor nu sînt prelucrate trăsăturile individuale, caracteristica psihologică predomină asupra celei individuale. Acestor lucrări le este propriu cunoscutul « placatism », se vede clar tendința pictorului de a se rupe de formele tradiționale ale picturii « de șevalet » obișnuite, se vede clar tendința artistului de a urma ideea lui Maiakovski și de a picta pentru sălile imense ale noilor muzee, pentru atelierele noilor uzine, pentru noile cluburi. Dar, desigur, acestor opere le sînt proprii și anumite lipsuri, inevitabile pentru acea epocă, pentru artistul căutător și care se afla abia la început de drum. Cunoscuta rigiditate a manierei, un oarecare schematism în tratarea imaginilor, specifice acestor lucrări, sînt desigur menționate de fiecare dată în toate mono-



A. DEINEKA, Aviaţia civilă (panou pentru fabrica-bucătărie din Filii)

grafiile şi articolele dedicate lui Deineka. Dar este evident că asupra acestor neajunsuri (nimeni nu le neagă) prevalează calităţi puternice şi bine determinate. Sinceritatea, monumentalitatea imaginii, increderea artistului în justeţea drumului său, noile chipuri ale contemporanului nu prea des întîlnite pînă atunci pe pînză produc şi acum o impresie de neşters. Sentimentul adevărului, sentimentul de viaţă, sentimentul autenticităţii din aceste prime lucrări ale sale sînt mai puternice decît momentele care-l apropiau pe tînărul Deineka de schematismul pictorilor « de stînga ».

Varietatea şi multilateralitatea operelor lui Deineka, atit în ceea ce priveşte tematica şi conţinutul, cît şi mijloacele tehnice, îl definesc pe acel complex de caracteristici individuale care deosebesc atit de pregnant creaţia lui Deineka. Este posibil ca acest dinamism şi ritm al mişcării, atît de puternic în « Apărarea Petrogradului », să nu fie străin de influenţa pe care fără îndoială că au exercitat-o filmele din acea perioadă (« Crucişetorul Potemkin » al lui Serghei Eisenstein în 1925, « Octombrie » de acelaşi autor — 1927, « Mama » de Vsevolod Pudovkin — 1926). « Apărarea Petrogradului » încheie în creaţia lui Deineka o primă etapă.

Anii 1930. Erau ani de muncă îndîrjită, grandioasă, ani creatori. Renunţînd de multe ori la cele mai necesare lucruri, ţara sovietică îşi creea propria industrie grea, creea baza a ceea ce mai tîrziu i-a dat putinţa să cîştige bătălia cu fascismul, iar în anii 1961 să zboare în cosmos.

A. DEINEKA, Apărarea Sevastopolului — *ulei*

artist ca pe un novator, ca pe un căutător neobosit. Într-unul din articolele sale el scrie: « Nu cunosc operă de artă veritabilă care, căutînd să răspundă cerinţelor contemporanului avansat, să nu trebuiască să rezolve un şir de noi sarcini în ceea ce priveşte ideile şi rezolvarea lor plastică, pentru a fi la înălţimea timpului său ».

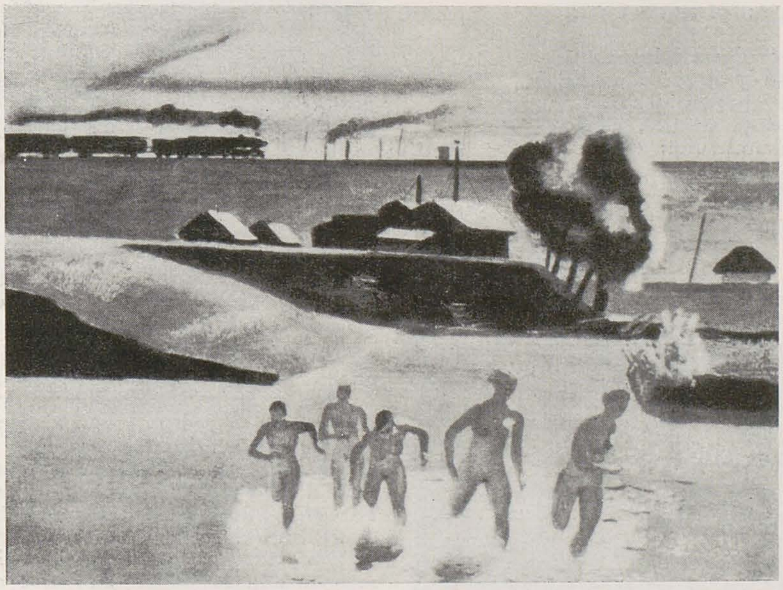
Atît în creaţia pictorului, cît şi pentru arta sovietică din prima ei etapă de dezvoltare, « Apărarea Petrogradului », dedicată aniversării a 10 ani a Armatei Roşii, reprezintă unul din cele mai importante momente. În « Apărarea Petrogradului », pictorul evocă acele momente încordate din războiul civil cînd era în joc însăşi soarta Revoluţiei. Imensul patos al Revoluţiei este exprimat de Deineka cu mijloace simple şi laconice: două grupuri de oameni: unii pleacă spre front, alţii, răniţi, se întorc de pe front. Atît. Dar aceşti oameni povestesc în mod emoţionant şi convingător despre grandioasa epopee a apărării Petrogradului. Structura compoziţională, simplitatea rezolvării plastice, zgîrcenia în alegerea detaliilor decurg în mod direct din ideea tabloului, din profunda înţelegere a temei. Iată ce spune Deineka în această privinţă: « Nu am vrut să risipesc cu nimic străin acel sentiment al forţei, al voinţei şi al greelor suferinţe care în tablou trebuiau să se elibereze de orice amănunte mărunte, fără importanţă ». Dinamica mişcării, evidentă în « Apărarea Petrogradului », este o trăsătură nouă în pictura lui Deineka, trăsătură care va fi prezentă mai tîrziu în toată opera sa şi va contribui în mare măsură la

Ţara construia, după expresia lui Ilia Ehrenburg, « Pe nerăsuflate ». Dinamismul tinerei ţări, perseverenţa şi ritmul înaintării ei către ţelul final, încrederea, deplinătatea de frumuseţe şi putere — toate acestea sînt redate uimitor de impresionant în ciclul său de tablouri dedicate sportului (« Cursa », « Jocul cu mingea », « Pauza de prînz »). În ele, Deineka a demonstrat încăodată capacitatea sa uimitoare de a « simţi » epoca, spiritul şi aroma ei, « de a ţine în mînă pulsul timpului ». Bronzate, pîrlite de soare, puternice şi armonioase, frumoase, corpurile tinerilor sportivi aleargă, zboară după minge sau în apă. Totul e mişcare, dinamism, zbor, totul este aţintit înainte, în sus, mai departe. Toată structura compoziţională a fiecărui tablou în parte, liniile trupurilor personajelor reprezentate subliniază acest avînt, acest zbor al corpului tînăr, puternic, robust, care parcă ar întruchipa entuziasmul tineresc al ţării tinere.

Atracţia către tema sportivă reprezintă de fapt pentru Deineka una din posibilităţile de a-şi exprima într-o formă artistică dragostea sa fierbinte de viaţă, poziţia sa faţă de realitatea înconjurătoare.

Ţara înţelege necesitatea de a-şi construi o puternică industrie aviatică. Şi la această năzuinţă a ţării sale către orizonturile fără margini, Deineka răspunde cu un şir întreg de tablouri. Avionul, pasăre mîndră de metal cu stele roşii pe aripile larg desfăcute, devine un oaspete obişnuit pe pînzele lui Deineka. În tablourile sale « Gigantul cu aripile roşii » (1934), « În aer » (1932), « Peste spaţii

A. DEINEKA, Pe malul mării — *ulei*



A. DEINEKA, Amiază — *ulei*

A. DEINEKA, Tuilleries — *acuarelă, guașă*

fără sfîrșit» (1934) este mult cer, multă încredere și liniște. Și ca întotdeauna, senzația de avînt, de dinamism, de mișcare înainte este exprimată prin întreaga structură a tabloului, prin întreaga rezolvare compozițională.

Foarte caracteristică pentru această perioadă este lucrarea «Viitori aviatori» (1937). Întinderea imensă a apei, soarele strălucitor, avionul care se rotește în văzduh, hidroavionul în depărtare, copiii sănătoși și robuști așezați pe treptele de marmură ale cheiului, tot tabloul respiră liniște, încredere în viitorul țării, în viitorul glorios al tehnicii sale, în viitorul fericit al copiilor țării.

În 1935 Deineka face o călătorie în Italia, Franța și S.U.A. Rezultatul acestei călătorii este un număr însemnat de desene, acuarele, precum și cîteva tablouri în ulei. El pictează colțuri din Paris, Roma, New York, Filadelfia, scene de gen, portrete de oameni obișnuiți. Sînt remarcabile din această serie compozițiile intitulate: « Concert negru », « Muncitori italieni pe biciclete », « Stradă în Roma ». În tablourile lui Deineka, în care apare înfățișată lumea capitalistă, vedem figuri de șomeri, muncitori, preoți, deosebim, înlemnite în frumusețea lor de piatră, palate și, aproape în fiecare tablou, figurează neapărat o statuie care subliniază parcă această lume înțepenită, atît de neobișnuită pentru Deineka, care vede lumea în mișcare, intr-un impetuos dinamism.

Portretele lui Deineka din această perioadă nu sînt multe la număr. Trăsătura lor principală este simplitatea, simplitatea în poză, în costumație, în fondul care de cele mai multe ori este un simplu perete.

În anii dinaintea celui de al doilea război mondial, în U.R.S.S. se desfășura larg construcția de complexe arhitectonice cu diferite destinații sociale. Deineka are astfel posibilitatea să-și realizeze planurile sale în domeniul picturii murale, al mozaicului, al panourilor. Problemele ridicate în fața artistului sînt complexe. Este în primul rînd vorba de a găsi în fiecare caz concret proporțiile necesare, racursiurile compoziției, să acordeze gama coloristică a tabloului mural cu culoarea sălii, cu condițiile de iluminare a încăperii. Prima sa lucrare de pictură monumentală este panoul intitulat « Aviația civilă », destinat fabricii-bucătării din Filii.

În aceşti ani Deineka crează o serie de panouri şi lucrări monumentale dintre care cele mai importante sînt frescele de la Expoziţia Unională Agricolă şi, mai tîrziu, în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, compoziţiile în mozaic pentru staţiile de metrou « Paveleţkaia » şi «Novokuzneţkaia» şi seria de mozaicuri pentru staţia de metrou «Maiakovskaia» alcătuită din 35 de compoziţii care trebuiau să înfăţişeze o zi a ţării sovietice. Gama coloristică se desfăşoară de la tonalităţile deschise de roz (dimineaţa), pînă la rezonanţa intensă a albastrului (amiaza) şi terminînd cu tonuri roşiatice şi cafenii (noaptea). Pe fondul acestor tonuri de bază strălucesc petele aurii şi argintii ale avioanelor, turnurile Kremlinului. Figurile şi obiectele au racursiuri îndrăzneţe, aproape neaşteptate. După cum spune însuşi artistul ele trebuiau să introducă « un element compoziţional care să dea o senzaţie de zbor, de uşoară ameţeală ».

Începe războiul. În timpul Marelui Război de Apărare a Patriei, fără să se afle în mijlocul exploziilor şi al vuetului tancului, Deineka devine soldat. El devine soldat prin pînzele şi desenele sale şi participă ca artist la lupta măreaţă a poporului său împotriva fascismului. « Arta mare se naşte ca rezultat al unui sentiment măreţ şi acesta poate fi nu numai bucuria ci şi mînia » — spune artistul.

Asemenea sentimente nasc tablourile sale « La marginea Moscovei » (1941), « Satul ars », « Nopţi de alarmă », « Gară după bombardament ».

Închinată epopeei Sevastopolului, unul dintre cele mai cutremurătoare şi tragice capitole din istoria Războiului de Apărare a Patriei, « Apărarea Sevastopolului », datorită construcţiei compoziţionale şi a dinamismului încordat, are ceva comun cu un cadru cinematografic. Pictorul spune: « Nu ştiu dacă tabloul este bun sau rău dar se pare că este adevărat, aşa cum aş dori să fie şi alte tablouri ale mele ».

În anii de după război Deineka continuă să se dedice artei monumental-decorative. Printre numeroasele lucrări create de el şi brigada de artişti cu care colaborează trebuie neapărat amintite două serii de lucrări de mari proporţii şi anume, galeria de portrete ale savanţilor din lumea întreagă, din toate epocile, portrete executate în tehnica foarte dificilă a mozaicului florentin. Această galerie de portrete, plasată în foaierul clădirii noii universităţi moscovite, este astfel concepută pentru ca portretele să fie privite în racursi, de jos. Portretele, in număr de 60, sînt compuse din bucăţi de marmură albă de diferite nuanţe.

A doua lucrare importantă se află în clădirea nouă a Teatrului de operă şi balet din Celiabinsk. Deineka a pictat plafonul sălii de spectacol. Compoziţia reprezintă cinci grupuri de dansatori şi este pictată în tonuri uşoare, calde.

Preocuparea din ultima perioadă pentru arta monumental-decorativă nu l-a împiedecat pe Deineka să creeze un şir întreg de pînze în care oglindind reconstrucţia postbelică, munca avîntată a poporului sovietic pentru vindecarea rănilor pricinuite de război, viaţa paşnică, aduce în centrul lor personje noi, constructori ai comunismului: « Sevastopol » (1956), « Tractoristul » (1956), « Pe malul mării» (1956), « Fierarii » (1957).

A. DEINEKA, Afiş

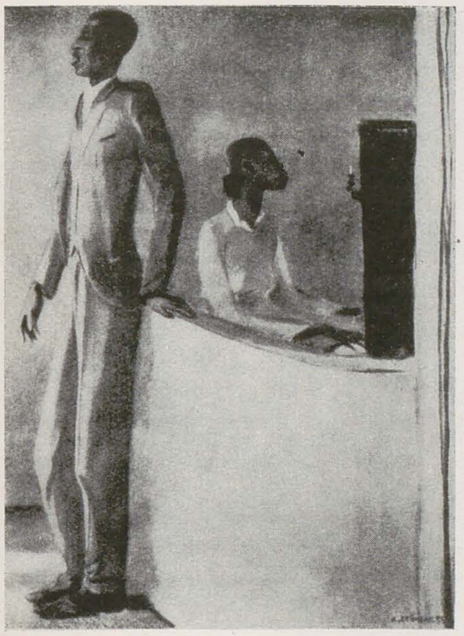
A. DEINEKA, Mamă — *ulei*

Arta lui Deineka a influenţat şi alte domenii ale artei. Dezvoltîndu-se pe baza legilor lor specifice, diferitele genuri de artă se influenţează cu toate acestea reciproc. Şi dacă artistul, ţinînd seama de caracteristicile specifice ale genului de artă în care lucrează, ajunge la rezultate remarcabile, această reuşită, de regulă, influenţează în mod direct sau indirect alte domenii de artă.

Este evidentă acum şi nu se cere demonstrată acea însemnată influenţă pe care au avut-o asupra artei plastice sovietice contemporane, asupra graficii şi picturii sovietice, compoziţiile de cadre cinematografice atît de expresive ale unor maeştri ca S. Eisenstein, V. Pudovkin, A. Dovjenko. Alexandru Deineka este un artist care a exercitat o influenţă imensă nu numai asupra picturii contemporane sovietice. Şi, de multe ori, aceste noi întîlniri cu influenţa lui Alexandru Deineka sînt întîlniri pline de bucuria recunoaşterii a ceva cunoscut şi drag. Mergem la cinematograf şi vedem filmul tinerilor regizori Alov şi Naumov, « Mai tare ca moartea ». Şi în cadrele simple, laconice, reţinute şi în acelaşi timp pline de expresivitate, recunoaştem, ghicim ceva cunoscut, deinekian. Mergem la teatru şi vedem « Tragedia optimistă » în regia lui Tovstonogov. Se mişcă cercul scenei şi, pe el, bătînd cadenţa, pleacă pe front marinarii. Şi ne amintim de « Apărarea Petrogradului ». Tot de Deineka ne aminteşte şi spectacolul de păpuşi al lui Obrazţov « Doi la zero pentru noi ».

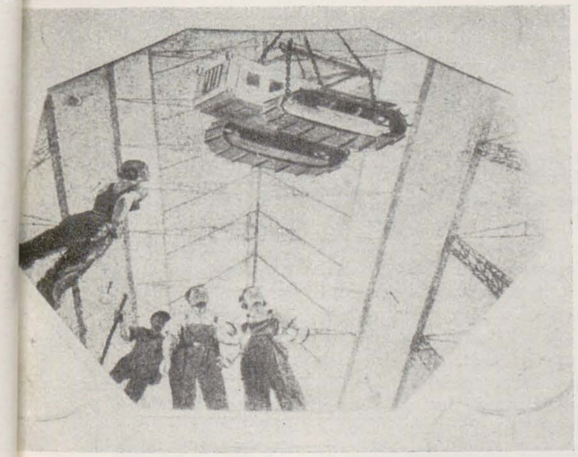
Evident, nu este vorba aici de imitaţie; sau mai bine zis este vorba de o imitaţie de un gen deosebit. De imitarea puterii şi ştiinţei lui Deineka de a vedea, de a simţi, de a iubi şi urî, profund, cu ascuţime. Să-l imiţi astfel nu e păcat.

« Opera lui Deineka în fiecare etapă a dezvoltării sale — spune criticul sovietic I.L. Maţa — a fost strîns legată de caracterul general al etapei respective a vieţii



A. DEINEKA, Concert negru — *ulei*

Anonim, *În cazul unui nou război mondial* — „Trebuie să țineți seama și de mine"



A. DEINEKA, Plafon din stația de metrou Novokuznețkaia — *mozaic*

sovietice. De aceea Deineka este întotdeauna contemporan. Contemporan nu numai în sensul că tematica și subiectele lucrărilor sale oglindesc « tematica » reală a vieții noastre. Deineka este contemporan și pentru aceea că tablourile sale, atît prin felul de înțelegere a vieții, cît și prin caracterul interpretării artistice a evenimentelor și fenomenelor, oglindesc în ele caracteristicile perioadei respective ».

Pictorul Alexandru Deineka, cronicar pasionat al realității sovietice, ne va povesti, probabil, și despre concetățeanul său, primul zburător în cosmos.

MOMENTE PROGRESISTE ÎN GRAFICA ROMÎNEASCĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE

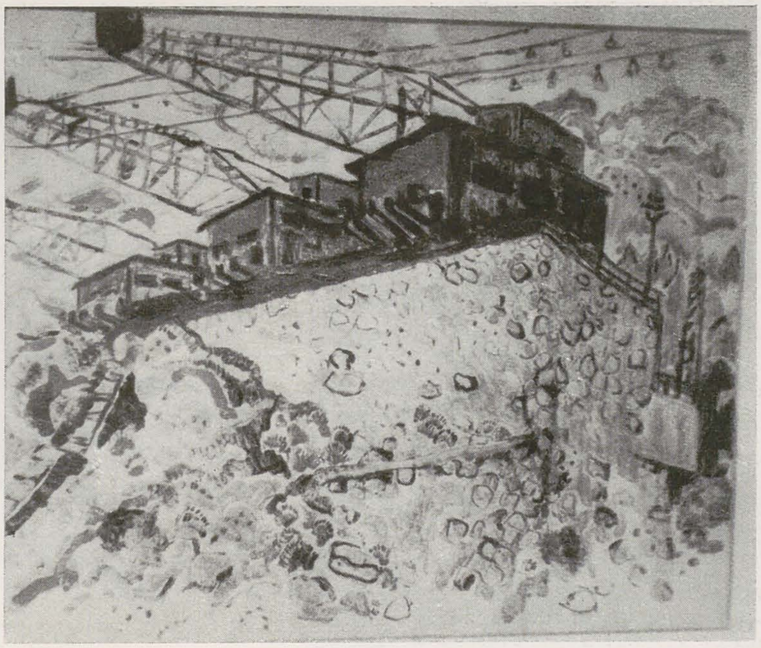
(Continuare din pag. 21)

Bucureștiului de atunci, imaginile lui Perahim — cele mai multe înfățișînd chipuri din viața uzinei capitaliste — de o neuitată forță de concentrare a expresiei și o rară inventivitate a metaforei plastice cu efecte satirice sezisante; caricaturile lui A. Jiquidi, care pe linia tradițională a umorului caragialesc, dau satirei sociale sensuri subliniat politice, caricaturile lui Ross, de precisă caracterizare, dinamicele serii de gravuri în lemn de V. Dobrian, calde mesaje ale unei sensibilități ascuțite în fața vieții orașului modern, au devenit familiare astăzi tuturor celor care se interesează de creația plastică a trecutului nostru de luptă socială. Împreună cu ei, numeroși alți artiști ca V. Kazar, Gy Szabo Bela, Aurel Mărculescu, Nina Arbore, Arthur Kolnik, au sprijinit orientarea puternic combativă și din punct de vedere artistic vigoarea inovatoare a « Cuvîntului Liber ». Într-adevăr, ceea ce deosebește grafica acestui moment de cea a perioadei imediat precedente este faptul că elementul care în profunzime leagă între ele creațiile diferiților artiști, este apropierea directă, îndrăzneață, de problemele sociale ale realității noastre. Mai puțin prin imagini alegorice sau prin simboluri, la fiecare din desenatorii marcanți ai acestei perioade, întîlnim, dincolo de modul foarte personal — uneori nu lipsit de deformări și căutări excesive — de a transpune stilistic ceea ce a reținut din vastul adevăr al vieții, o adeziune entuziastă, deplină, la imperativele estetice ale realismului critic. Mai mult ca oricînd în trecut, tematica social-politică pătrunde în opera lor direct, nu sub forme ocolite, îmbrățișînd tot mai numeroase și mai semnificative aspecte. Aici a avut desigur un rol important și orientarea imprimată de grafica presei ilegale. O preocupare mai atentă pentru caracterizarea psihologică, raportată la profesiune și la clasă, reluarea compoziției grafice cu mai multe personaje, introducerea peisajului industrial și a peisajului urban cu funcția bine determinată de a spori expresivitatea imaginii, folosirea mai generalizată a personajului pozitiv în scena satirică, sînt trăsături care apar chiar acolo unde influențele expresionismului sau suprarealismului atenuează eficiența deplină a imaginii. Trăsăturile acestea sînt în bună parte caracteristice și bogatei producții grafice ardelenești din aceeași perioadă, dacă ar fi să citez numai pe Leon Alex, Iosif Klein, Vida Gheza, Ladislau Keleti, Lidia Agricola.

În grafica de șevalet din perioada situată între 1933 și începutul celui de-al doilea război mondial se manifestau, cu toate opreliștele, artiști care au susținut ilustrația periodicelor de stînga. În ansamblul ei, grafica de șevalet din anii care au precedat izbucnirea războiului, s-a resimțit de producția artistică promovată de oficialitate, producție caracterizată prin evaziunea din real. A fost sarcina primordială a graficei noastre de după Eliberare de a asigura reluarea, la un înalt nivel, a firului tradițiilor progresiste în grafica romînească.

Amelia Pavel

IULIA HĂLĂUCESCU, Noul lac în Munţii Neamţului-Bicaz



SIMONA VASILIU, La barajul Hidrocentralei Bicaz — *monotip*

EXPOZIŢIE LA BICAZ

Din iniţiativa Uniunii Artiştilor Plastici şi a Fondului Plastic din R.P.R., în primele trei săptămîni ale lunii martie a fost deschisă la Bicaz, în localul fabricii de ciment « Congresul al XIX-lea », cea dintii expoziţie de pictură şi grafică din această întreprindere industrială. A fost un lucru impresionant vernisajul acesta la care participau, în salopetele lor impregnate de praf de ciment sau unse de grăsimi minerale, muncitori veniţi direct de la locul lor de muncă, de la programul lor, din secţiile întreprinderii, pentru a se bucura de vederea lucrărilor, inspirate, cea mai mare parte, chiar din aspectele acestei munci şi din realizările ei, mărturie a spiritului constructiv şi a avîntului creator ce-i animă.

Şantierul barajului hidrocentralei de la Bicaz şi complexul întreprinderilor industriale din această localitate, care au stat ani de zile în centrul atenţiei artiştilor noştri, alături de oraşele muncitoreşti Hunedoara şi Reşiţa, s-au oglindit în lucrările multora din expozanţii anualelor şi interregionalelor din anii aceştia, atît în cele de pictură şi sculptură, cît şi în cele de grafică.

Ideea de a restitui celor cărora li se datorează înfăptuirile cu care ne mîndrim, satisfacţia prilejuită artiştilor de vederea acestor splendide realizări, ideea de a da constructorilor de la Bicaz şi muncitorilor din întreprinderile anexe, prilejul de a-şi vedea lucrările de cultură materială imortalizate în opere de artă, s-a tradus anul acesta printr-o expoziţie locală. Trei artiste, Iulia Hălăucescu, Simona Vasiliu-Chintilă şi Emilia Niculescu-Petrovici, dintre care primele două născute chiar la Piatra Neamţ, şi-au adunat într-una din sălile fabricii de ciment circa 40 de lucrări de pictură şi grafică, inspirate, majoritatea, din peisajul familiar privitorilor, al Bicazului în anii aceştia de uriaş efort creator. Cu operele fiecăreia dintre ele, publicul ce frecventează expoziţiile de artă plastică s-a deprins începînd din decembrie 1954, data anualei de stat la care toate trei şi-au marcat debutul. Iulia Hălăucescu a continuat să expună în aceşti şapte ani de la debut, remarcîndu-se atît la interregionalele ieşene, cît şi în cadrul celorlalte expoziţii colective, tocmai cu operele, în ulei şi acuarelă, în care urmărea aspectele vrednice de memorat, ca într-un vast film documentar, ale peisajului impregnat de valorile muncii, ce transformau Bicazul de la o etapă la alta, de la an la an, de la un trimestru la celălalt. Felul în care s-a concretizat visul constructorilor barajului şi ai hidrocentralei, n-a avut monografist mai îndrăgostit de lucrul său decît pictoriţa aceasta pe care, iarnă şi vară, pe zăpadă sau pe arşiţă, muncitorii au putut-o vedea timp de şapte ani purtîndu-şi şevaletul şi cutia de culori pe stînci, prin văi şi pe ponoare, pîndind momentul unei explozii de dinamită în munte ca să-i înregistreze efectele într-o acuarelă rapidă. Revenind asupra aceloraşi motive, modeste sau grandioase, la diverse ore din zi, pe lumină diferită, şi în diverse anotimpuri, ce schimbau coloritul şi atmosfera tabloului, artista a portretizat literalmente regiunea înainte ca ea să fi căpătat oglinda de 30 km. lungime a unui lac artificial, în apele căruia se răsfrîng piscurile munţilor Neamţului, cîntaţi de Calistrat Hogaş, odinioară, — lac adînc de 70 de metri, pe care circulă ambarcaţiuni grăbite, de toate felurile. Nimeni n-a înţeles atît de bine specificul peisajului regiunii, ca artista aceasta, care aproape că şi-a identificat opera cu istoria vizuală a Bicazului-şantier socialist. Selecţia operelor prezentate aici grupează tematica abordată de tînăra artistă în decursul carierei ei, la cîteva aspecte mai importante. Portretul este prezent prin frumosul « Plutaş bătrîn », acuarelă rapidă, văzută şi la interregionala ieşeană a anului 1960, şi printr-un ulei, « Mineri din cariera Bicaz-Chei », — mai puţin reuşit. Chipul constructorilor acestui nou Bicaz socialist, deşi nu este neglijat, apare totuşi prea puţin în opera artistei, care s-a specializat în peisajul industrial: « La rampa fabricii de Ciment-Bicaz », « Fabrica de relon Săvineşti », « Deasupra barajului », « Pontonul de pe lacul nou », « Noul lac în munţii Neamţului », « Ninsoare pe lacul Bicaz », sînt titluri spicuite din lista operelor sale expuse acum, ilustrînd ceea ce se afirmă cu putere de artistă: dragostea ei pentru priveliştea regiunii în plină

EMILIA NICULESCU PETROVICI, Dunărea la Măcin — *cărbune şi pastel*

transformare. Trebuie subliniată vigoarea, temperamentul, energia şi avîntul ce se desprind din tratarea rapidă, plină de adresă, de îndemînare, de siguranţă, ce caracterizează stilul artistei, maniera ei proprie. Remarcabilă acuarelistă, Iulia Hălăucescu a căpătat în ultimii ani şi în ulei o certitudine, o stăpînire a mijloacelor, ce face valoarea lucrărilor sale peisagistice, impregnate de o viziune romantică, foarte adecuată pentru portretistul unei priveliști în plină transformare revoluţionară. Tendinţele către pitorescul pur, ca în « Cheile Bicazului », diminuează în cîteva lucrări plenitudinea viziunii acesteia romantic-revoluţionare.

În lucrările Simonei Vasiliu-Chintilă, barajul, hidrocentrala, fabrica de ciment Bicaz cu cuptoarele ei, fabrica de celuloză de la Piatra Neamţ, fabrica de cherestea de la Vaduri ocupă un loc important, prilejuindu-i artistei interesante acuarele, monotipuri şi desene în peniţă şi laviu, de o factură personală, pline de realism şi ingeniozitate. Simona Vasiliu-Chintilă gîndeşte în monotip şi în desenul acuarelat ori lavat, mai puţin ca un grafician decît ca un pictor monumentalist ce-şi face, desenînd, rezerve de subiecte pe care să le poată eventual relua şi trata în stil mural. Asistentă la catedra de pictură monumentală de la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti, Simona Vasiliu-Chintilă a început să vadă în stil de frescă chiar în lucrările de şevalet, ceea ce, departe de a constitui un defect, implică şi anumite avantaje, printre care simplificarea expresivă — şi nu de dragul simplificării. Ideea unui decorativ, de bună calitate, care să întregească grafic şi cromatic viziunea tabloului, domină în lucrările artistei, atît în cele foarte îndelung reflectate, cît şi în desenele ei spontane, realizate cu mult nerv adeseori şi cu o virtuozitate bine folosită.

Emilia Niculescu este o pictoriţă în toată puterea cuvîntului, chiar cînd lucrează grafică. În desenele ei, două tonuri, un negru şi un albastru, sau un negru şi un brun, reconstituie tot universul calităţii cromatice. Interesată de structura convexă a formelor reliefate cît şi de structura concavă a spaţiului ce le cuprinde, ea reuşeşte să redea materialitatea vie a obiectelor situate în peisaj — case, cisterne, coşuri de fabrică, stînci, — cu o pregnanţă rară, în pofida limbajului lapidar, aparent redus la mijloace simple. Există, în economia strictă a mijloacelor de care se foloseşte Emilia Niculescu (« Portul Constanţa », « Şantier în construcţie»), ceva din spiritul sănătos al artei decorative sau a celei aplicate pe care un pictor şi-l însuşeşte prin practicarea lor sistematică; în aceste arte decorativul nu e niciodată gratuit, ci legat funcţional de rostul practic al obiectului, de viaţa lui concretă. Emilia Niculescu-Petrovici lucrează astăzi cu sîrg la statornicirea manierei ei personale, adecvată viziunii grandioase pe care vrea să o transmită, despre realitatea nouă a ţării noastre.

Nimic nu ni se pare mai edificator pentru spiritul în care au lucrat cele trei expozante, decît declaraţia Emiliei Niculescu-Petrovici: « Unii au părerea că, pentru a fi apreciat de

expoziţii

publicul dintr-o fabrică, de pe un şantier, trebuie să renunţi la artă şi să faci fotografie; să dai adică un surogat naturalist drept o operă artistică autentică. Este o depreciere a omului muncii şi o depreciere a artei tale în acelaşi timp. Eu nu am două limbaje, unul pentru juriul anualei de stat şi altul pentru publicul de la Bicaz: viziunea mea, dacă este revoluţionară, trebuie să se poată transmite întocmai oricui, prin singurele mijloace care i se potrivesc: cele pe care le folosesc oricînd ». Socotim acest promiţător început, un exemplu pentru acţiunile viitoare de întreprins în uzine şi pe şantiere.

I. Fr.

EXPOZIŢIA GY SZABÓ BÉLA

În urmă cu aproape trei decenii, prin anul 1933, Gy Szabó Béla — pe atunci inginer de profesie — reuşise să execute prima sa gravură în lemn. Cu toate că Gy Szabó Béla mai desenase şi pictase pînă la acea dată, xilogravura va fi cea care îl va atrage cu o forţă irezistibilă, artistul găsindu-şi în acest gen de artă adevărata sa chemare de creator. S-au scurs mulţi ani de cînd Gy Szabó Béla şi-a dedicat cu pasiune talentul şi puterea sa de muncă practicii gravării lemnului, perfecţionării meşteşugului artistic în această direcţie. Sufletul artistului vibrează cu intensitate în faţa aspectelor vieţii, pe care i le oferea societatea din trecut: nedreptăţile ei sociale, exploatarea oamenilor muncii. Înseşi primele gravuri pe care le crează Gy Szabó Béla ne vorbesc cu elocinţă despre compasiunea sa caldă, adînc umană, faţă de traiul mizer al omului simplu ajuns în stare de şomer, sau de cel al ţăranului trudind din greu, odinioară. Mai mult chiar, în condiţiile societăţii din trecut, nici intelectualitatea nu se bucura de mai multe privilegii. « Autoportretul » artistului, — imaginea tînărului inginer, fără angajament de lucru, — scrutînd întristat mizeria cuibărită în preajma fabricilor

GY SZABÓ BÉLA, Oameni săraci, 1940 — *gravură*

GY SZABO BELA, Spălatul rufelor, 1941 — *gravură*

GY SZABO BELA, « Călătoresc cu TU 104 » — *gravură*

din acel timp, ne relevă cu pregnanță o stare de fapt caracteristică orînduirii burghezo-moșierești. Doi ani mai tîrziu de la prima sa gravură în lemn, Gy Szabó Béla alcătuiește din lucrările executate un volum, pe care îl intitulează « Liber miserorum », — operă importantă în activitatea sa artistică, care definește în chip grăitor atît poziția cetățenească și umanitară a creatorului, cît și nivelul măiestriei sale artistice. În fața celor 50 de gravuri în lemn, ce alcătuiesc opera amintită, privitorul simte și astăzi o emoție puternică, pe măsură ce parcurge, imagine cu imagine, lumea întunecată, fără orizont, de altă dată, mahalalele și cartierele sărăcăcioase, măcinate de vreme și ani, în care erau siliți să-și petreacă viața oamenii simpli și nevoiași. Tonalitatea generală a acestor gravuri în lemn e sumbră. Rare ori prin această beznă se strecoară cîte o rază de soare, oprindu-se pe cîte un obraz îndurerat sau pe cîte un spate încovoiat de povara muncii.

Cîțiva ani mai tîrziu, prin 1939, Gy Szabó Béla va începe să creeze un nou ciclu de lucrări, grupate în « Cartea vagabondului » (Liber vagabundi), oglindind în genere stările sufletești ale omului din trecut, mînat de dorința de a cutreiera singuratic natura, întinderile ei necunoscute. Reduse ca dimensiuni, imaginile acestui ciclu de gravuri conțin priveliști tainice de munți și mări, de păduri și ținuturi pustii. În « Liber miserorum » locul principal este atribuit omului, iar în « Cartea vagabondului » naturii ca atare, peisajelor ei ce trezesc rezonanțe în sufletul uman. Omul și natura formează cele două elemente principale în creația artistului; ele se împletesc și se îmbină în chip armonios, asupra lor Gy Szabó Béla și-a concentrat cu precădere atenția și măiestria, zugrăvindu-le în mod sugestiv, emoționant. Asemenea motive le întîlnim redate artistic în tot cursul activității creatoare a lui Gy Szabó Béla. Conținînd accente lirice evidente, arta sa este bogată și multilaterală prin aria subiectelor oglindite. În continuă luptă cu materialul de care se folosește — lemnul — Gy Szabó Béla își crestează cu o uimitoare răbdare plăcile de lemn, mînuindu-și cu precizie dalta de oțel și scobind suprafețele imaginii în funcție de natura subiectului ales. Florile sale sînt gravate cu finețe, în linii delicate, suave; chipurile de țărănci topind cînepa, dimpotrivă, sînt brăzdate de crestături mai pronunțate, și mai late; coroana de fier și capul lui Gheorghe Doja, conțin o linie energică, colțuroasă, expresivă.

Privind cu atenție gravurile lui Gy Szabó Béla nu poți trece cu vederea faptul că artistul își modulează de fiecare dată ductul liniilor, direcția crestăturilor, în sensul volumelor pe care le conțin elementele imaginii. Firul apelor capătă sub dalta lui Gy Szabó Béla o moliciune de catifea, undele lor sînt ca niște dantele țesute parcă din fire de păianjen. Motivele zugrăvite sînt dintre cele cunoscute și nouă: bivoli greoi tolăniți în apele rîurilor; flăcăi și fete din lumea de la țară prinși în vîrtejul jocurilor; desișuri de păduri sau luminișuri de poieni; vederi citadine; oameni ai muncii cu preocupări diverse; plaiuri și priveliști cu monumente istorice; scene de muncă, de construcție, interioare de fabrici etc.

Gravate în alb și negru, cu deosebită probitate de meșteșug artistic, imaginile artei lui Gy Szabó Béla sînt întocmai ca niște povești, însă povești reale care n-au ignorat cituși de puțin realitatea vieții, — izvorul inspirației permanente a creației artistului clujean.

Astăzi întregul popor muncitor din patria noastră, care i-a decernat artistului titlul de Maestru Emerit al Artei din R.P.R., prețuiește arta profund umană a lui Gy Szabó Béla. Mai mult chiar, opera lui Gy Szabó Béla este prețuită și dincolo de hotarele țării, căci expozițiile sale personale, deschise de pildă la Moscova, Bruxelles, Delhi, Pekin, sînt grăitoare, prin ecourile lor, în acest sens.

Dacă năzuința de a denunța racilele adînci și contradicțiile de clasă de neîmpăcat din societatea capitalistă a făcut din Gy Szabó Béla gravorul întunecatelor imagini din « Liber miserorum », sau creatorul pribeagului singuratec din « Cartea vagabondului », în schimb epoca luminoasă a construirii socialismului din patria noastră, regimul democrat popular ni l-a dat pe poetul minunatelor peisaje ale țării, pe portretistul veridic al omului muncii, pe însuși artistul care scrutează soarele luminos al epocii contemporane prin fereastra rotundă a impresionantei aeronave TU-104.

Cu prilejul deschiderii expoziției sale retrospective din Cluj îi urăm din toată inima artistului sănătate și putere de muncă și creație, pentru a-și continua și de aci înainte admirabila sa operă.

Ervin Ditroi

EXPOZIȚIA FLORICA CORDESCU

Florica Cordescu s-a făcut cunoscută publicului nostru mai cu seamă după Eliberarea țării. În anii care au urmat, artista a desfășurat în paginile multor periodice cu caracter cultural o intensă activitate. Din 1944 și pînă astăzi, Florica Cordescu a ilustrat multe volume de poezie și proză ale scriitorilor romîni și străini din trecut sau din zilele noastre. Expozițiile personale de la Budapesta (1959), Zagorsk (1960), Moscova (1960), Leningrad (1960) au făcut-o cunoscută și peste hotarele țării noastre.

Răsfoind volumele ilustrate de Florica Cordescu îți dai seama că te afli în fața unei artiste care, trecînd de la fantastic la realismul cel mai autentic sau de la poezia de dragoste la lirica revoluționară, a reușit, aproape întotdeauna, să creeze pentru universuri literare atît de diverse, adevărate echivalențe plastice. Și cu toată această adecvare admirabilă la coordonatele filozofice ale textului și la timbrul său afectiv, desenatoarea aceasta proteică a izbutit să se cristalizeze stilistic ca o personalitate bine diferențiată.

Pentru Florica Cordescu stilul nu e un sistem de linii prestabilit și fix, o schelărie exterioară imuabilă, un grătar aplicat oricărui fel de conținut. O minunată plasticitate interioară, hrănită de experiența vieții, de o posibilitate nuanțată, de o inteligență lucidă și de considerabile resurse imaginative, îi interzic să vizualizeze independent de conținut și să impună astfel conținutului viu chingile sufocante ale unui sistem stilistic arbitrar. Dimpotrivă, la ea, conținutul generează în mod firesc stilul, secretează această grafie cu toate modulațiile, schimbările și subtilitățile ei. O atitudine diferită față de personaj, un conținut diferit, declanșează schimbări în planul expresiei. Linia încetează să mai fie a duioșiei și devine linia ruptă, sacadată, acuzatoare a sarcasmului și a satirei. Polifonia conținutului cere mijloace în consecință, dar diversificarea aceasta nu o face pe artistă să transgreseze specificul graficii și să recurgă la mijloace care nu sînt proprii acestei arte. Că este așa se vede din felul în care sînt rezolvate, în desenele din ultima sa expoziție, raporturile dintre alb și negru. Linia e atît de precis și de sensibil valorată, încît face ca albul hîrtiei să vibreze întotdeauna. Mai mult încă, sîntem ispitiți să spunem că aici linia sau pata excită, exasperează albul, adică îi conferă posibilitatea de a deveni lumină, de a se modula ca lumina.

În această artă conținutul este suveran, dictînd liniei, valorației, unghiului de vedere, compoziției, punerii în pagină etc. Fiecare element al limbajului e calculat, drămuit, în funcție de conținut. Selecția aceasta se întemeiază pe o sensibilitate ascuțită, călăuzită de o inteligență atentă la conexiunile dialectice dintre fond și formă.

Fie că e vorba de « Ruslan și Ludmila », celebrul poem al lui Pușkin, fie că e vorba de « Surîsul Hiroșimei », poemul de aprig protest împotriva războiului atomic, pe care Eugen Jebeleanu l-a scris după o călătorie în Japonia, sau de « Nuvelele » lui Marin Preda, ilustratoarea știe să evoce pregnant atmosfera, eroii și evenimentele. Personajele sau întîmplările poartă cu ele atmosfera locurilor și zilelor descrise de text și epicul nu e niciodată frustat de componenta și dimensiunea lirică. Cu alte cuvinte, în arta ilustratoarei noastre, nu avem de-a face doar cu o memorie a ființelor și a faptelor, ci și cu una a atmosferelor, a tonalităților afective, care refuzîndu-se gratuitului și arbitrarului, reușește să reconstituie epoca în specificul ei intim și să impună veridicitatea evocării.

În compoziţii, graficiana ne entuziasmează prin darul de a sugera atmosfere, caractere, idei şi sentimente prin puţine elemente grafice. Laconismul acesta expresiv se reintîlneşte în portretele eroilor, pozitivi şi negativi, caracterizaţi prin cîteva trăsături care izbutesc să aducă la suprafaţă esenţa lor morală şi totodată apartenenţa lor la o anumită clasă, profesie, lume de valori spirituale. Aceste sinteze grafice care condensează fie lirismul gingaş, de o învăluitoare tandreţă, fie tensiunea tragică, fie imprecaţia şi sarcasmul se regăsesc atît în compoziţii, cît şi în portrete, peisaje, interioare. Capacitatea de a sugera, printr-un limbaj de abreviaţii elocvente spaţiul fabulos (ca în « Ruslan şi Ludmila »), colcăind de primejdii (ca în « Surîsul Hiroşimei »), ostil, indiferent sau amical (ca în « Nuvele » de Marin Preda) se împleteşte cu o meşteşugită regie a luminii şi cu stabilirea unor unghiuri de vedere îndrăzneţe, inedite, cinematografice. Căci putem afirma că, sub raportul punerii în pagină şi al construcţiei compoziţionale Florica Cordescu dovedeşte o mobilitate asemănătoare cu aceea pe care o capătă aparatul de luat vederi în mîinile unui cineast capabil să-şi imagineze atît plauzibilul, cît şi fantasticul.

În ilustraţiile pentru « Ruslan şi Ludmila » spaţiul e sugerat prin raportul culorilor de acuarelă. Pe un fundal de multe ori gol, adică lipsit de detalii, dar vibrînd de lumina acuarelei de o transparenţă care o face imaterială, se detaşează personajele redate în acţiune. Atitudinile şi mişcările lor direcţionează spaţiul, sugerează profunzimea. Jonglînd cu racursiuri expresive, artista are nevoie de puţine trăsături pentru a închega spaţiul, scena şi atmosfera.

În ilustraţiile pentru « Surîsul Hiroşimei » spaţiul e resimţit vast şi ameninţător. Moartea a venit din cer, a otrăvit cerul şi apele şi pămîntul, s-a cuibărit în roce, în firele de iarbă, în oase, a calcinat aşezările şi oamenii. În acest fragment de univers văzut la ceasul apocaliptic se înalţă, către toate popoarele, oratoriul grav şi hotărît al victimelor. Un sentiment al cosmicului sugerează privitorului că tragedia Hiroşimei ne priveşte pe fiecare din noi. O repartiţie dramatică a negrului, în pete mari care fac orbitor de luminoase spaţiile albe, face tensiunea sufocantă. Grafica în vîrtejuri sau verticale, compacte, sfîşiate, sugerează şi ea această dezlănţuire a atrocelui. Ceea ce ni se pare că a rămas, în ilustraţiile la prima ediţie a poemului, pe un plan secund, este tocmai înregistrarea creşterii conştiinţei luptătoare a victimelor bombardamentului atomic. Poemul consemnează această voinţă de luptă împotriva repetării atrocităţii, în timp ce ilustraţia se opreşte aproape exclusiv asupra efectelor bombardamentului. Ciclul ilustrativ ar fi cîştigat în complexitate şi profunzime dacă ar fi înregistrat şi această conştiinţă, această voinţă luptătoare. În sfîrşit în ciclul destinat ilustrării nuvelelor lui Marin Preda, accentul se mută, de pe compactele mase de oameni sudate de destinul tragic al Hiroşimei, pe figurile individualizate.

FLORICA CORDESCU, Ilustraţie la nuvela « Ferestre întunecate » de Marin Preda

FLORICA CORDESCU, Ilustraţie la nuvela « Intîlnirea din pămînturi » de Marin Preda

FLORICA CORDESCU, Ilustraţie la nuvela « În ceaţă » de Marin Preda

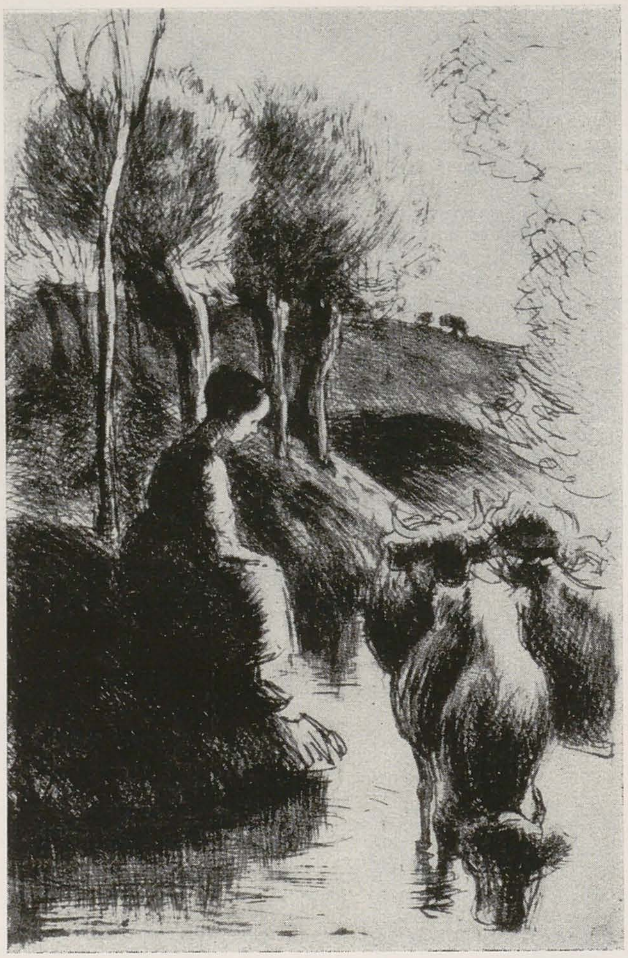
Atmosfera e localizată geografic. Reprezentanţii intereselor antagonice sînt diferenţiaţi, delimitaţi, fără a-şi pierde nuanţele şi a aluneca, prin simplificare, în schemă. Planşe ca « Pe urmă a început să se scalde » şi « . . . Nemişcarea liniştită a ochilor învăluiţi în umbre. . . » aduc în portrete o deosebită bogăţie expresivă. Cu o mare economie de mijloace artista reuşeşte să sugereze, în figuri, metamorfozele vieţii lăuntrice. În acelaşi timp, totul devine expresie: staţiunile corpului, gesturile, straiele, cîte un detaliu de peisaj sau de locuinţă etc. Şi din nou întîlnim aceeaşi artă simplă şi emoţionantă a punerii în pagină, a regiei compoziţionale şi de lumină, pe scurt a sentimentelor elocvente, eficiente. Dar în ilustraţiile pentru proza lui Marin Preda, sugerarea momentului istoric în care se petrece acţiunea nu mai este chiar atît de pregnantă. Profunda pecete a factorului istoric e mai puţin sensibilă decît fusese ea în ciclul destinat ilustrării romanului lui Zaharia Stancu « Rădăcinile sînt amare ». De asemenea, în viziunea grafică nu se constată, faţă de ciclul mai înainte menţionat, înnoiri cu adevărat sensibile. Creaţii care îşi trag puterea dintr-un umanism profund şi autentic, hrănite de generozitate şi revoltă, ca şi lucrările anterioare, cele trei cicluri de ilustraţii din expoziţia pe care Florica Cordescu

expoziţii

a deschis-o în martie 1961 pot trăi şi în afara textului care le-a inspirat. Mesajul lor patetic ne parvine prin mijlocirea unui limbaj adecvat, proaspăt, rezistent şi modern, limbaj de abreviaţii, condensări, sinteze, de figuri de stil îndrăzneţe, dar întotdeauna necesitate de conţinut, decurgînd firesc din acesta.

Eugen Schileru

FLORICA CORDESCU, Ilustraţie la « Ruslan şi Ludmila » de A. S. Puşkin



CAMILLE PISSARO, Păstoriţă la marginea apei (1890) — *acvaforte şi ac*

JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT, Amintire din Italia (1866) — *acvaforte*

Biblioteca Academiei R.P.R., ale cărei colecţii se îmbogăţesc continuu prin achiziţii, a înregistrat în ultima vreme un spor important al tezaurului său de grafică universală, printr-o donaţie de mare valoare. Academicianul Profesor G. Oprescu, colecţionarul cunoscut, a donat secţiei de stampe a Bibliotecii peste 8000 de opere, adică 1500 desene şi 6636 gravuri, ilustrînd toate epocile şi şcolile istoriei genului. Meritoriu şi exemplar gest al unui cetăţean patriot, care a adunat o viaţă întreagă lucrări de artă spre a-şi îmbogăţi cu ele ţara, într-un moment în care de bunurile artistice se poate bucura întregul popor! Conducerea Bibliotecii Academiei a hotărît să sărbătorească faptul prin organizarea întiiei expoziţii publice de gravuri provenite din această colecţie, deschizînd, printr-o antologie a gravurii franceze în secolul XIX, seria manifestărilor de acest fel care e de dorit să fie continuate pe măsură ce bogatul material donat, la catalogarea şi fişarea căruia se lucrează pe etape, va permite alegerea operelor vrednice a face obiectul viitoarelor expoziţii.

Gravura secolului XIX francez a slujit drept introducere la întreaga suită; alegerea ni se pare cu totul justificată prin semnificaţia acestei perioade din istoria graficii universale: forjarea viziunii moderne în gravură coincide cu durata (aproximativă) a secolului XIX, iar locul unde se omologhează oficial această viziune, la statornicirea căreia au contribuit artiştii întregii lumi, a fost incontestabil Parisul.

Printr-o convenţie tacită, a fost numită de mai multă vreme, între specialişti, amatori şi vînzători de stampe, « modernă », gravura de după revoluţia franceză. Fără să mai analizăm adevărurile ştiinţifice cuprinse în această catalogare pornită spontan, fără reflexiune, adevăruri care pentru un adept al criticii ştiinţifice, fundamentate materialist-istoric, sînt evidente, trebuie să adăugăm că, pe lîngă faptele care dau conţinutul social al epocii, secolul al XIX-lea, prin progresele tehnice realizate, prin introducerea procedeelor mecanice de reproducere, multiplicare şi difuzare a imaginilor, contribuie la precizarea rostului şi modalităţilor de existenţă a gravurii ca artă. Invenţia litografiei mai întîi, — în ultimii ani ai secolului XVIII — alsacianul Sennefelder pusese gravorilor la dispoziţie piatra litografică, folosită din plin dintr-al treilea deceniu al secolului XIX — apoi fotografia şi aplicaţiile ei tipografice *(fotogravura,* cu un cuvînt care poate cuprinde totalul procedeelor), au înlocuit rînd pe rînd pe desenatori şi gravori, în ilustraţia documentară, informativă, comică şi gazetărească, de actualitate, asigurînd difuzarea rapidă şi ieftină a imaginilor fără interes artistic marcat, ce reveniseră atîtea secole tot artiştilor, împiedicîndu-i să-şi facă munca pentru care simţeau chemare.

« Gravura de reproducere », care ţinuse atîta timp în loc arta, este eliminată definitiv în secolul XIX prin marşul potopitor al fotogravurii tipografice. Impersonalitatea şi adevărul obiectiv, garantate de aparatul fotografic bine mînuit şi de fotochimia reproducerii mecanice a imaginilor fotografice, şi-au cîştigat merite pe care procedeele manuale ale gravurii de interpretare şi de reproducere nici nu le-ar fi putut rîvni. Dacă gravura n-ar fi avut alt rol decît să reproducă şi să multiplice imagini, aşa cum s-a crezut greşit de către unii înainte de apariţia procedeelor automate, moartea ei ar fi fost decretată în secolul XIX, şi ea s-ar fi stins fără să lase în urmă regrete. Inundaţi de imagini cum sînt oamenii acestui secol, dacă nevoile lor ar fi fost numai documentar-informative, reportericeşti, fotogravura li le-ar fi satisfăcut. Suprasaturarea ochiului prin dumpingul de imagini mecanice a avut însă şi un avantaj: acela de a pune în evidenţă domeniul propriu al gravurii ca artă.

Obiectul reprezentat interesează mai puţin decît omul care-l prezintă, şi limbajul gravurii este grafia unei conştiinţe care oglindeşte lumea. Dacă rafinaţii o apreciază pentru vraja unică adăugată desenului de materialele preţioase şi de urma subtilă a unor unelte perfecţionate şi perfect mînuite, sufletele receptive la adevărata artă văd în ea mărturisirea emoţionantă a felului de a simţi şi judeca lumea, filtrată prin conştiinţa sa, al unui om adevărat.

Pentru istoria culturii, gravura e un document autentic al epocii.

Marile curente de idei şi de sensibilitate ale secolului XIX se regăsesc în istoria gravurii, de îndată ce prestigiul crescînd al stampei originale o delimitează esteticeşte de categoria reproducerilor puse acum pe acelaşi plan, al discretului, indiferent dacă sînt mecanice sau manuale. Publicul acestei arte doreşte să descifreze în imagini parafa unei conştiinţe vii, şi sinceritatea transcrierii emoţiei artistice în imagine devine legea interioară a gravurii. Climatul revoluţionar se oglindeşte în ciocnirea stilurilor şi tehnicilor gravurii, în ciocnirea opiniilor asupra rolului ei estetic, în programul ei expres sau tacit, corespunzînd curentelor (clasice, romantice, realiste, simboliste, impresioniste, sintetiste, etc.), ce se succed cu zgomot în tot cursul secolului. Comună tuturor acestor profesii de credinţă, trîmbiţate prin manifeste bătăioase, rămîne nevoia de independenţă a artistului faţă de convingerile tradiţiei, respectul

mai curînd al originalităţii decît al perfecţiunii, revolta împotriva reţetei de atelier, împotriva academismului, identificat cu corectitudinea şcolărească, cu exactitatea literală a imitării modelului. Gramatica limbajului corect nu trebuie confundată cu răceala, didactică ori artizanală, cu pseudo-perfecţiunea, emasculată de orice zvîcnire, de orice pulsaţie vie, voluntară, virilă, de orice ingeniozitate. Carac-

EDOUARD MANET, Ţigani spanioli — *acvaforte*

EXPOZIŢIA: «GRAVURA FRANCEZĂ ÎN SEC. XIX»

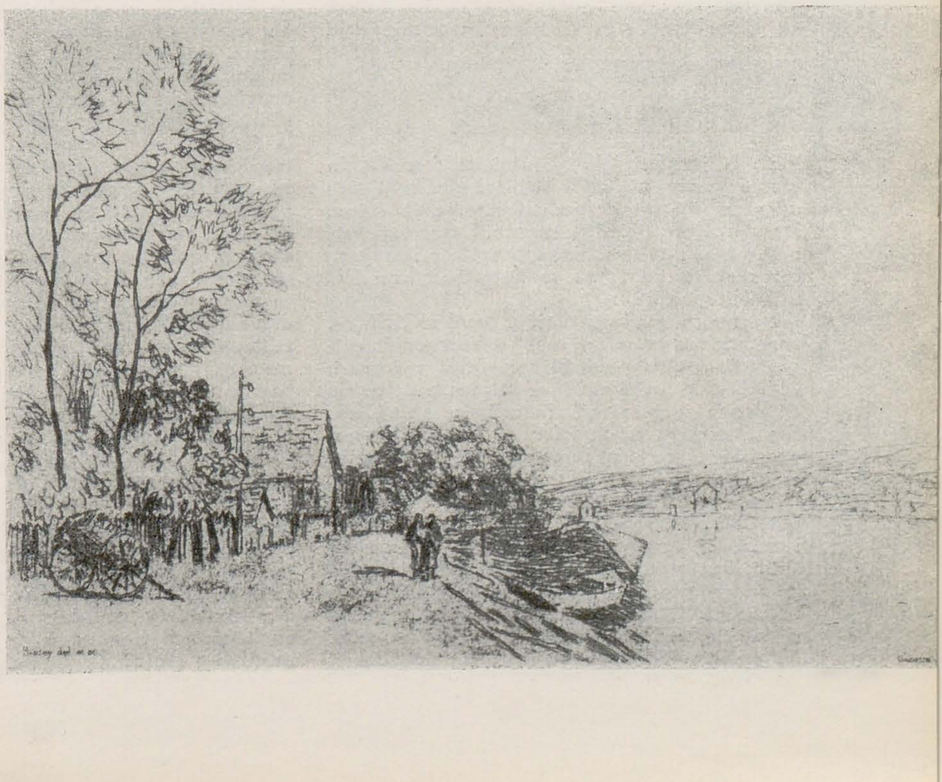
ION FRUNZETTI

terul, personalitatea cată să se exprime cu fervoare. Tot secolul priveşte cu admiraţie la Rembrandt şi la Goya, ale căror gravuri stenografiază tragismul unor fiinţe prea conştiente de opoziţia lor faţă de epocă. Cu spontaneitatea strigătului, lirismul conţinutului unei gravuri cată să se transmită: autorul « trebuie să se iscălească prin fiecare incizie, prin fiecare trăsătură » spunea Théophile Gautier. În temele inedite ale gravurii secolului XIX, de la preromantism încoace, şi nu numai în ele, ci în timbrul autenticităţii artistice, mărturisită de ardoarea stilurilor, se traduc elanurile prometeice ale unui secol revoluţionar, triumfurile şi extazele sale, dar şi momentele de îndoială şi de marasm, datorite eşecurilor temporale ale ideilor progresiste. Expresia ţîşneşte de-a dreptul din emoţia legată de aceste teme, şi prevalenţa acuafortei faţă de dăltiţă slujeşte transcrierea directă a mişcării sufleteşti. Pe luciul plăcii de aramă vernisată, acul aleargă cu aceeaşi arzătoare pasiune de a exprima, cu aceeaşi imediateţă în limbaj, ce caracterizase în trecut rîvna grafică a îndrăgostiţilor de desenul direct, nemijlocit de intermediul plăcii. « Le beau feuillée », desenul migălit cu delicii de mîna artistului, în vreme ce spiritul îi adoarme, era de domeniul trecutului. El fusese un trist ideal al secolului al XVIII-lea, în care forma, adeseori meschină şi lipsită de stil, plină însă de cochetării artizanale, ţinea să concureze prin dantelarea ei, frou-frou-ul costumaţiei personajelor galante, din temele cu anecdotică frivolă, abordate de artiştii timpului fără rezerve.

E drept că gravura cu dăltiţa continuă să deţină la începutul secolului XIX primul plan al interesului oficialităţilor artistice, care acordă medalii şi premii, la saloanele oficiale, exclusiv burinişţilor. Emanciparea gravurii vine prin acuafortele lui Goya; chiar dacă majoritatea lor au fost publicate tîrziu, după mijlocul secolului, tirajele restrînse circulau în cartoanele mapelor de ateliere moderne. Delacroix le-a copiat şi toţi romanticii le-au cunoscut. Luindu-şi drept ţintă reinvierea fervoarei rembrandtiene în expresie, gravorii romantici caută să dea operei lor un potenţial de sugestivitate, ce s-ar pierde prin copişti şi interpreţi. Acuafortiştii francezi Paul Huet, Decamps şi Charles Jacque, realizează, în plin romantism, programul lui Delacroix, care, deşi a lăsat 25 de plăci gravate, joacă mai mult rolul de animator, marele artist neavînd în gravură aceeaşi libertate ca în limbajul, cu care jonglează, al picturii în ulei, al acuarelei şi al desenului său.

Expoziţia, deşi se intitulează « Gravura franceză în secolul XIX », nu caută să ilustreze întreg domeniul, ci doar inovaţia de stil a acuafortiştilor, de la romantism şi pînă la impresionism.

ALFRED SISLEY, Peisaj

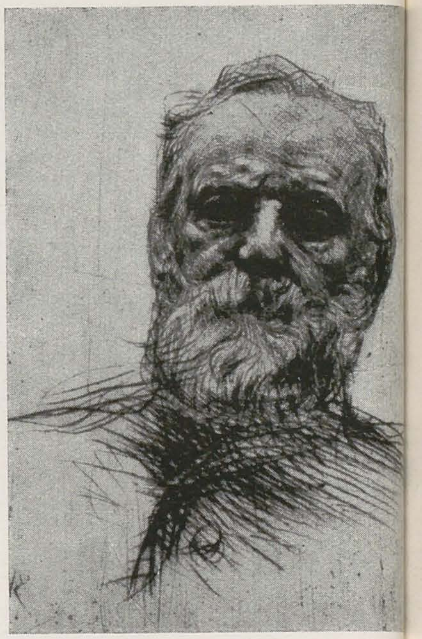


expoziții

Nici toată gravura franceză, nici tot secolul, nu apar în cele 80 de lucrări expuse, deși colecția din care s-a făcut selecția cuprinde opere care ar fi permis să se acopere întreg domeniul anunțat de titlu. Lipsesc nu numai buriniștii, (Bervic și Gaillard ar fi putut să nu fie absenți!), care, să zicem, reprezentau doar permanența vechiului stil, al secolului XVIII, dincolo de pragul lui; lipsesc litografii, care ar putea fi cîndva prezentați toți într-o expoziție: de la Aubry-Lecomte, prin Géricault, Charlet și Raffet, Bonington, Dévéria, Vernet, Gavarni, Daumier, spre Carrière și Toulouse-Lautrec, lipsesc gravorii în lemn, un Gustave Doré, un Edmond Morin, ori un Daniel Vierge, Auguste Lepère, Gauguin și Vallotton. Toate aceste nume se găsesc reprezentate în colecție, și n-ar fi fost nevoie decît de extinderea selecției asupra unor mape încă neintrate de fapt în posesia Bibliotecii, spre a completa peisajul artistic al complexei epoci care e secolul XIX francez. Restringerea la acuaforte — (care ar fi fost nimerit să fie oglindită de titlul expoziției,) — are însă justificare estetică (așa cum s-a văzut din cele spuse mai sus). Pentru necesități de ordinul organizării materiale a expoziției, au fost însă prea amplu reprezentați unii gravori, virtuoși ai tehnicii acuafortei, e drept, și buni practicieni, ca Maxime Lalanne și Alphonse Legros, promotori ai mișcării inovatoare, cu rol mai mult istoric decît artistic, și n-au fost de fel cuprinși artiștii de la Barbizon, care interesează atît de mult țara noastră prin legătura celor mai mari artiști de la noi cu această școală. În locul Gabrielei Niel, care nu face decît să repete bine, dar să repete, în fond, lecția maestrului său Meryon, ne-am fi bucurat să-l vedem pe Millet gravor, ori pe Daubigny și pe Théodore Rousseau. S-ar mai putea întreba cineva de ce lipsesc Degas, Félicien Rops, Bernard Naudin, artiști de mare importanță în epocă, cu zeci de plăci gravate, atunci cînd autorul a numai două gravuri, sculptorul Falguière, e prezent cu ambele, și cînd lui Cézanne, interesant ca o curiozitate, ca diletant al gravurii, i se expun două din cele trei lucrări produse în toată cariera? Este de notat că paginația panourilor s-a folosit de Lalanne și de Legros ca de un mortar, spre a umple agreabil și corect spațiile ce ar fi putut fi ocupate strălucit de cei citați mai sus, *existenți în colecție*. E totuși, poate, vrednic de luat în seamă faptul că virtuoși ca Herscher și Appian nu ne dau, cînd le receptăm opera, aceeași senzație de a asculta pulsația unei inimi omenești? Nu e mai puțin adevărat că opera multora din promotorii curentului nou al gravurii, animatorii și fondatorii « Societății acuafortiștilor » (Bracquemond și Legros, de pildă), este azi receptată de noi fără tresăriri: arta lor luptă încă, în limbaj, cu primejdiosul « savoir-faire », care mînă mai mult la jonglerie, la virtuozitate formală, în vreme ce nivelul major al lirismului celui mai elevat este atins de artiștii care, ca Meryon, Hervier, Corot, Rodin, Pissaro, Degas, Lautrec, ajung cele mai adeseori întîmplător la practicarea gravurii fără să se fi calificat vreodată în școli speciale.

Pentru tulburele și eroicul secol al XIX-lea, romantismul rămîne însă « fenomenul originar », și baza comună romantică a gravurii ce militează în această epocă pentru dreptul de cetate al personalității artistice se vădește din alăturarea exemplelor ce fac din această expoziție o prețioasă rememorare a momentelor cruciale, « Wendepünkte » în istoria artei lui. După scenele orientale și de vînători exotice, atît de tipice pentru Delacroix, (prezent cu 5 lucrări în expoziție, dintre care studiile lui animaliere stau mai presus de celelalte), programul romantic al gravurii se vede slujit, atît în tematică, tulburător amestec de helenism și de orientalism, cît și în sentimentul complex de pasiune senzuală și de armonie senină,

THÉODORE CHASSÉRIAU,
Arab încălecînd — *verni moale*



AUGUSTE RODIN, Portretul lui
Victor Hugo (detaliu) *gravură cu acul*

resimțite laolaltă, și traduse în grațioase lucrări, pline de ținută, de către fostul elev al clasicului Ingres, Théodore Chassériau, atras în orbita curentului rival. Din cele trei lucrări de acest artist, două (Sapho, Mama și copil) aparțin îndrumării lui heleniste, și una, (Arab încălecînd), propensiunii pentru orient a acestui călător romantic în căutarea exotismului. Toate trei sînt îmbibate de o poezie nuanțată și de o melancolie ce-i sînt proprii, îmbogățind prin ele registrul emoțional al gravurii. Peisagistica epocii, influențată de arta englezului contemporan Constable, la rîndul lui datornic olandezilor mai vechi, Ruysdael și Hobbema, ridică în ierarhia genurilor peisajul la un nivel nemaicunoscut în istoria gravurii, de la momentul Rembrandt: viziunea rapidă, francă, lipsită de orice veleități caligrafice, se acreditează odată cu ideea că peisajul nu este doar transpunerea meșteșugită a unei priveliști din natură, pe pagina impregnată de tuș, ci și confesiunea sentimentelor față de priveliște, ale unui suflet de artist, comuniunea lui intimă cu lumea obiectivă, din care alege un colț semnificativ, corespunzător vibrației adînci a conștiinței sale. *Paul Huet* (1804—1869), ajunge să dea în alb și negru culoarea adînc etofată de materie a unor peisaje dense și bogate, concepute perspectival și pe urmele lui vor merge, mai tîrziu ceva, barbizoniștii. Prezent cu două lucrări *(Fontainebleau, Spoleto)*, Huet convinge. Tot cu două lucrări e prezent subtilul *Adolphe Hervier* (1818—1879), (« Femeie la fîntînă » și nu « într-un interior » cum e trecută gravura în catalog, și « Morile din Montmartre », acuatintă lucrată cu rafinament prin corodări succesive ale plăcii, fin granulate, cu efecte de clar-obscur dramatic). În peisaj, acești gravori ajung la substratul poetic al sentimentului naturii în relație cu omul, înainte ca marele *Corot* să-și fi pus amprenta pe toate dezvoltările viitoare ale temei în epocă. Picturalitatea densă, muzicală, a lucrărilor acestui maestru ajuns după vîrsta de 50 de ani la practicarea gravurii, cînd viziunea sa de pictor era închegată deplin în spiritul atît de personal ce-l caracterizează, și-a găsit expresia în « Amintirea din Toscana », întîia lui placă, (1845) părăsită și reluată după 20 de ani, și în « Amintirea din Italia » (de la 1866), prin care seria pisajelor sale italiene este încoronată, într-o planșă emoționantă de simplitate și vibrînd cu autenticitatea schiței directe. Ce nemaipomenită « fugă » muzicală în priveliștea ritmată a mănunchiului de arbori de la Douai, (1870), cu frunzișul tremurător în bătaia vîntului, profilați pe cer! . . . O întreagă concepție a respectului naturii se traduce în această grafie nervoasă, vibrantă, caldă de viață, prin care Corot dă acuafortei valoarea documentului liric imediat. E de înțeles ca exemplul lui să fi rodit, dar e clar că nici unul din cei pe care i-a influențat, nici măcar temeinicul François-Louis Français (1814—1897), reprezentat cu două lucrări caracteristice, nu s-au ridicat pînă la nivelul realizărilor unice ale maestrului.

Observatori atenți ai naturii și acuafortiști cu bun meșteșug, secolul al XIX-lea francez mai cunoaște. La mijlocul veacului, în 1849, o întîmplare a pus sub ochii ofițerului de marină *Charles Meryon* (1821—1868), englez după tată, o gravură de *Bléry*, desenatorul excelent al pădurii Fontainebleau, unde se născuse, și întîlnirea cu această operă a decis de cariera celui mai reprezentativ gravor francez al timpului, autor a peste o sută de planșe în care sînt cîntate frumusețile vechiului Paris. Mînuind acul pe verni ca un arhitect, cu rigoare științifică, este un miracol cum izbutește Meryon să sugere, din nimic, densitatea concretă a zidurilor, luciul apei între malurile zidite, reflexele luminii, umbrele catifelate. Cele 8 lucrări de Meryon din expoziție sînt capodoperele sale. Sub geometria lor strictă, palpită poezia, și liniile egale în duct, de arhitect, capătă savoarea specifică a orașului cunoscut, cu miresme și zgomote familiare, cu aerul dulce la respirat al locurilor de care cineva poate fi legat sentimental. Pe drept cuvînt s-a spus că rezonanța sentimentală a unei plăci gravate de Meryon seamănă cu a unui sonet parnasian, aparent rece în densitatea perfecțiunii lui. De aceea și este imposibilă imitarea gravurii lui, fapt de care ne dăm seama văzînd lucrările elevei sale, Gabrielle Niel, talentată dar lipsită de nuanțele sensibilității maestrului.

Pînă și în tematica gravurii ei — peisajul parizian — Meryon e prezent. Dar dacă genul acesta de priveliște urbană a găsit, de la el, mulți imitatori, concentrarea severă, lipsită de orice superficialitate, a sentimentului din operele lui Meryon e greu de imitat, e « tabu », — chiar pentru discipolii săi. Este clar că în rîndurile animatorilor societății Acuafortiștilor, marii gravori cu prestigiu în epocă strînși în jurul editorului Cadart, un *Felix Bracquemond* (1833—1914) sau un *Alphonse Legros* (1837—1911), prieteni și admiratori ai lui Meryon, au profitat de lecția mijloacelor sale complexe și chiar de sugestiile tematice ale bogatei lui opere, axată pe pitorescul urban, cum au avut de profitat și din frecventarea lui Charles Jacque și Bléry, peisagiștii romantici ai pădurii

de la Fontainebleau, portretiştii arborilor şi interpreţi ai acţiunii oamenilor ce-şi duc viaţa acolo. Revoluţionari în ceea ce spun despre gravură, cei doi sînt totuşi destul de tradiţionalişti în ceea ce fac. Chiar faptul de a-şi căuta necontenit un stil, pendularea fără preget între formule, şerpuirea mentală şi sentimentală de la un registru de idei şi emoţii la altul, (Mantegna, Holbein, Zurbaran, Piranesi, Goya, Delacroix, Courbet, Corot sînt numai cîteva din jaloanele ce se pot fixa în itinerariile lor), demonstrează o mare vocaţie pentru meşteşugul de care sînt îndrăgostiţi, dar de o personalitate profund originală nu poate fi vorba nici la Bracquemond şi nici la Legros.

Soarta micilor transmiţători este să fie luaţi în timpul vieţii drept mari culmi ale creaţiei. Legros trece multă vreme, (nu numai în Franţa, ci şi la Londra şi Oxford, unde a condus şcoli, determinînd o mare mişcare de acuafortişti printre englezi), drept gravorul necplus-ultra al secolului, titlu pe care vînzătorii de stampe îl dau mai cu precădere lui Bracquemond. Nu găsim că era însă nici o nevoie să se respecte punctul de vedere al secolului XIX, în organizarea expoziţiei, unde lui Legros i s-au rezervat cinci numere din catalog (ultima gravură, « Călugăriţa pe gînduri », fiind dubios identificată) iar lui Bracquemond nu mai puţin de nouă, lui Lalanne patru, şi două lui Adolphe Appian, elevul lui Daubigny, care lipseşte.

Cu impresioniştii, gravura îşi accentuează tendinţa de a renunţa la meşteşugul propriuzis, ignorînd şi chiar dispreţuind programatic tradiţiile de atelier, pentru a le redescoperi copilăreşte, cu uimire, după dibuieli pline de surprizele luptei nedorite cu un material încăpăţînat. Pictorii, care ajung să mînuiască acum poanta şi acidul, n-au făcut ucenicia lungă a gravorilor de meserie şi tratează placa de aramă vernisată ca pe o pînză, ori ca pe un carton de pictură, eboşînd cu libertate, stenografiindu-şi cu avînt impulsurile directe, lăsîndu-se în voia plăcerii muşculare de a desena cu oţelul fin pe cuprul uscat, sau tăindu-i luciul de lac în vederea atacării cu acid azotic.

Efecte curioase, cîteodată fericite, la care adeseori nici gravorul nu se aştepta, sînt obţinute prin incapacitatea artistului de a prevedea exact acţiunea mordantului. Dreptul schiţei de a fi gravată se acreditează, de la Manet înainte (care rămîne un acuafortist de interpretare, reproducîndu-şi fără nici o strălucire strălucitele-i opere de pictură prin care a iniţiat o înnoire în limbajul artistic al epocii), şi crochiul urmăreşte, la Pissaro, Renoir, Sisley, Guillaumin sau chiar Cézanne, aceleaşi probleme care-i preocupaseră pe pictorii impresionişti, adică redarea atmosferei saturate de lumină şi a jocurilor de ecleraj dependente de meteorologie. Singurul gravor cu adevărat, din toţi impresioniştii, rămîne Camille Pissaro a cărui operă gravată, de aproape 200 de planşe, reprezintă cantitativ o pătrime din opera lui Bracquemond sau a lui Legros, şi de două ori cît opera lui Meryon. Criticul lucid care a fost Baudelaire vorbea despre caracterul « mîndru şi truculent » al acestor opere, schiţe gravate, în care «*le laché*» (trăsătura de caracter a celor ce se complac în lipsa de finisaj), incorecţia, indecizia, execuţia insuficientă, prezintă o nouă primejdie. « Tirant vanité de leur audace », — mîndri de cutezanţa lor — impresioniştii improvizează cu geniu, alimentînd, mai curînd prin *Auguste Rodin*, (sculptorul care e, în cele 11 planşe ale sale, un gravor desăvîrşit) şi prin *Raffaëlli*, concepţia « modernă » despre gravură, cu opere în care resursele proprii ale acestei arte (calitatea, direcţia, rapiditatea şi accentul sau grosimea ductului, perlarea cernelii, lavajul inegal al plăcii înainte de tiraj, magia imprimării pe foaia cu alburi menajate spre a da efectul luminii), se văd puse în valoare cu aceeaşi grijă ca la meşteşugarii trecutului gravurii în acuaforte. « Semnat » în fiecare trăsătură, autorul face din planşa de aramă un adjuvant al memoriei, spre a păstra urmele conştiinţei umane intr-un material durabil, menit să învingă timpul. Expoziţia, cu toate lacunele ei, e dintre cele ce deschid gustul pentru această artă.

GRAFICA ITALIANĂ LA BUCUREŞTI

— EXPOZIŢIA DE LA SALA N. CRISTEA —

Publicul nostru iubitor de artă, artiştii plastici şi criticii urmăresc cu atenţie dezvoltarea artei italiene contemporane; multe nume de artişti italieni sînt bine cunoscute, apreciate şi stimate la noi în ţară.

Recent s-a deschis în sălile « Nicolae Cristea » o interesantă colecţie de grafică contemporană, alcătuită din lucrările grupului organizat al gravorilor veneţieni şi îmbogăţită cu colecţia de grafică a sălii « La Collona » din Milano. Reintîlnim aici numele unor artişti cunoscuţi publicului nostru ca: Manzu, Sassu, Renatto Guttuso, Bueno, Muchi, Magnolato, Enrico Treccani sau Zancanero (parte din ei aparţinînd mişcării neorealiste italiene). O bună parte a artiştilor expozanţi, mai puţin cunoscuţi publicului nostru, fac însă cunoscută mai îndeaproape manifestarea multiplă şi bogată a fenomenului graficii italiene.

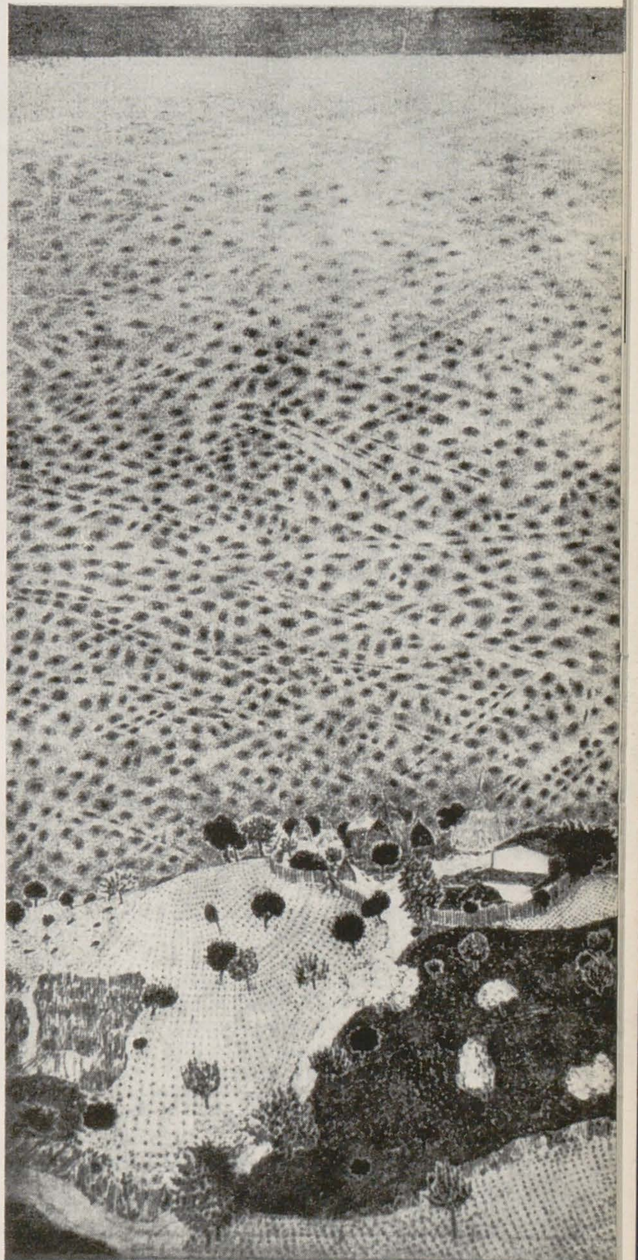
Caracteristic pentru momentul actual al artei italiene este dezbaterea aprinsă, ciocnirile de idei şi de poziţii estetice diferite, multitudinea de expresii artistice, de la realismul cel mai ascuţit pînă la expresiile pur formale. Curentele şi personalităţile artei moderne italiene sînt atît de dispersate, atît de împrăştiate, încît este greu să se mai vorbească azi de o unitate estetică a plasticii italiene. Această împrăştiere, manifestată în special în domeniul picturii şi sculpturii, este determinată, în special, de goana după originalitate obligatorie, specifică condiţiilor de dezvoltare a artei într-o anumită conjunctură social-istorică. Un fenomen nou şi interesant se manifestă însă în domeniul graficii, fenomen care tinde să lichideze într-un anumit sens lipsa de unitate a artei italiene.

Grupările graficienilor şi gravorilor militanţi din ultimele două decenii au tendinţa de a reda artei caracterul unui fenomen activ în societate, reînviindu-i sensurile umaniste. Din toate grupările graficienilor, din Florenţa, Roma, Milano, cea veneţiană are tendinţa de a-şi contura un program mai ferm, principii estetice mai clare, depăşind simpla comunitate de breaslă.

Numărul mare de artişti plastici, vechile şi glorioasele tradiţii de artă, interesul deosebit al omului obişnuit pentru aspectele multiple ale artei, tendinţele de a rupe arta de funcţia ei iniţială sau aceea de a repune arta în funcţia ei, de a acţiona asupra conştiinţei omului, fac să se desfăşoare în Italia un dialog aprins care capătă cîteodată o înaltă temperatură. În acest dialog asupra funcţiei artei, grafica ocupă un loc de seamă, argumentele ei fiind incontestabile.

Dezvoltarea deosebită pe care o capătă astăzi grafica italiană nu este un fenomen aparte. În general, interesul crescînd al artiştilor plastici pentru gravură şi gruparea graficienilor este un fenomen care se repetă cu deosebită persistenţă în ultimele decenii şi are un caracter universal. Renaşterea impetuoasă a gravurii se explică prin trăsăturile ei care o şi caracterizează; purtătoare de mesaj social, avînd o expresie concentrată şi laconică, ea transpune aspectele vieţii înconjurătoare în multitudinea de imagini a realităţii sau în sensurile ei afective, profunde. Acest gen care

FEDERICA GALLI, Marea — *gravură*



UBALDO BOSELLO, Ministranzi — *acvaforte*

BONORA, CASTELLANETA, FORGIOLI și PARDI, Ilustrație la opera lui Brecht — *litografie*

ALDO BORGONZONI, Maternitate — *tempera*

poartă ca o trăsătură specifică expresia contemporaneității, determinată direct sau indirect de curentul ideilor epocii, are și o mare putere de difuzare și de lărgire a circulației imaginilor, sentimentelor și gîndurilor.

Tendința graficienilor italieni și gruparea lor are drept scop reînvierea unei arte programatice metodice și strîns legate de procesul de culturalizare, de o radicală reeducare a limbajului graficii, de analiza structurii genului, de contactul permanent cu fenomenul cotidian.

Într-o lume cu vitale interese umaniste, într-o lume în care în permanență se consumă o intensă dramă, atingînd violența contrastelor și contradicțiilor, gravura, modul cel mai direct de comentare a fenomenului de viață imediată nu poate să nu fie puternic ancorată în realitate. Tentativele de a împinge arta spre abstractism, spre promovarea unor stimulente arbitrare, cum este culoarea, rămîn pînă la urmă străine unei renașteri a gravurii. Prin înseși uneltele ei de ordin spiritual sau material, gravura va rămîne esențialmente figurativă. Linia gravorului va urmări întotdeauna cu precizie conturul formelor reale, va urmări cu emoție concentrată sentimentele umane.

Desigur, în expoziția de la sala « N. Cristea » existau multe moduri de expresie, multe căi de a aborda aspectele vieții, o mare varietate de poziții emoționale, dar și deosebiri de gîndire. Parcurgînd expoziția, în spatele unui meșteșug al gravurii, de multe ori uimitor ca măiestrie, străbăteau sentimentele artistului, se deschideau căile spre universul intim al creației.

Lucrările ne-au făcut să parcurgem peisajele Italiei cu sentimentul unui profund lirism sau acela al unui dramatism reținut și laconic, dramele periferiei citadine sau infinita tristețe a cîmpiilor romane, tipurile și caracterele umane din diferite categorii sociale, în care artistul depășește de multe ori obiectivismul pitorescului, evoluînd pînă la abordarea realității de pe poziții critice. Aspectele sînt sau combative, directe, fără echivoc, sau în alte cazuri sînt utilizate simboluri, expresivitatea exagerată, sau imagini care generează sentimentul îndoielii, al nesiguranței.

Sînt convins că această amplă demonstrație, a graficii actuale italiene, a suscitat interesul artiștilor, specialiștilor și publicului larg de vizitatori ai expozițiilor noastre și că ea va constitui o cunoaștere mai profundă a spiritualității contemporane italiene.

De asemenea, cred că această expoziție, prin conținutul ei și prin efervescența ideilor pe care le-au demonstrat majoritatea lucrărilor expuse, care își trag izvoarele din curentul ideilor « rinascimento-ului », actualizează și pentru noi un eveniment pe care Italia se pregătește să-l sărbătorească cu ocazia împlinirii a o sută de ani de la apariția sa.

Ne bucurăm întotdeauna cînd arta contribuie la strîngerea relațiilor de prietenie, la o mai amplă înțelegere a specificului popoarelor.

J. P.

EXPOZIȚIA RUDOLF BERGANDER ȘI GERHARD GEYER

În aprilie 1961 s-a deschis la București în Sălile Simu, expoziția a doi artiști de frunte din Republica Democrată Germană: pictorul și graficianul Rudolf Bergander, sculptorul Gerhard Geyer.

Viața și activitatea acestor artiști progresiști au cunoscut două cezuri tipice: prima, constituită de anii de criză economică, inflație și șomaj de după primul război mondial, iar a doua de instaurarea barbariei naziste.

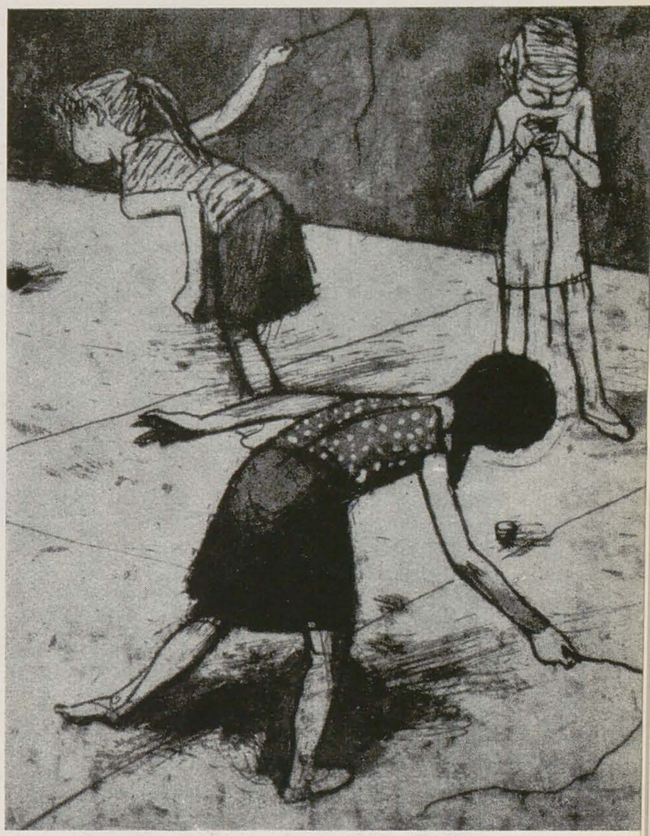
În același timp, creația lor s-a desfășurat sub semnul unui realism destul de consecvent, ca și cum amîndoi și-ar fi însușit cunoscuta recomandație făcută de către Gustave Courbet: « Ca să picteze adevărat, pictorul trebuie să aibe un ochi deschis asupra contemporaneității, adică să privească nu în urma lui, ci în viitor ».

Rudolf Bergander s-a născut la Meissen, în celebrul centru artistic al Saxoniei, la 2 mai 1909. La 14 ani a intrat ca ucenic la manufactura de porțelanuri din orașul natal, pe care nu a părăsit-o decît în 1928, cînd s-a înscris la Academia de arte plastice din Dresda, în clasa de pictură a profesorului Otto Dix. După cei cinci ani petrecuți aici, s-a reîntors la Meissen, unde a început să se afirme mai întîi ca pictor de compoziții de gen și portrete, iar mai tîrziu ca pictor muralist. Cunoscut ca luptător consecvent pentru drepturile prole-

GERHARD GEYER, Mamă cu copil — *bronz*

RUDOLF BERGANDER,
Conversaţie

RUDOLF BERGANDER,
Jocul cu sfîrleaza



tariatului german, Rudolf Bergander a fost nevoit să-şi întrerupă — între 1940 şi 1945 — aproape total activitatea. A revenit la creaţie de-abia în 1945, după zdrobirea naţional-socialismului.

În anii ucenicei sale la manufactura de porţelanuri din Meissen, Rudolf Bergander şi-a agonisit numeroase şi preţioase cunoştinţe profesionale, iar în anii studiilor la Academia de arte plastice din Dresda, el a început să-şi pună, cu o acuitate crescîndă, problema finalităţii artei într-o ţară zguduită de frămîntări sociale şi asupra căreia se întindea umbra tot mai densă şi înnăbuşitoare a naţional-socialismului. Adeziunea fără reticenţe la lupta proletariatului german l-a dus pe Rudolf Bergander pe poziţia unui realism de puternic mesaj social şi totodată de învăluitoare poezie. Privirile sale s-au îndreptat spre artiştii Italiei din timpul Renaşterii, ai Germaniei veacului al XVI-lea, ai Olandei veacului al XVII-lea. Cunoaşterea legilor de dezvoltare a societăţii şi încrederea în destinul istoric al proletariatului au generat în opera lui Rudolf Bergander acea nădejde care lipsea din creaţia atîtor contemporani ai săi. Comentatorii operei lui Rudolf Bergander remarcă pe bună dreptate că aceasta depăşeşte realismul critic al profesorului său din Dresda, Otto Dix, tocmai prin această nădejde care ia locul depresiunii şi coşmarului. Din aceleaşi motive — adică prin consemnarea nu numai a forţelor şi evenimentelor negative, ci şi ale celor pozitive — Rudolf Bergander se îndepărtează tot mai mult de expresionism.

Pictura şi grafica lui Rudolf Bergander se transformă astfel într-o cronică luminoasă a omului şi a faptelor acestuia. Inspirată din viaţa cotidiană a omului simplu, ea consemnează figuri, scene de gen şi peisaje, cu veridicitate şi poezie. Veracitatea este slujită în această operă de o permanentă claritate care se desprinde cu evidenţă din oricare dintre genurile cultivate de către artist. În peisaje, ca şi în scenele de gen care se desfăşoară în aer liber — « Măslini », « Pod de ţară », « Vaporaşul », « Jocul cu sfîrleaza » etc. — artistul reuşeşte, prin compoziţie, prin indicarea mişcărilor personajelor şi prin jocul culorilor luminoase să sugereze pregnant spaţiul. Ca şi figurile, gesturile sînt expresive şi totodată creatoare de spaţiu. În lucrările de grafică aceste calităţi se citesc cu o şi mai mare limpezime. În « Turnarea cuprului » compoziţia se impune prin echilibru, ritm şi expresivitatea figurilor. Compoziţii de gen ca « Jocul cu sfîrleaza » şi « Pe picioroange » sînt imagini străbătute de o undă de umor şi în care mişcările copiilor, prin torsiunile şi ritmul lor direcţionează spaţiul, sugerînd fie adîncimea, fie înălţimea acestuia. La fel, o lucrare ca « Scară veneţiană » trăieşte nu numai prin autenticitatea atmosferei ci şi prin firescul figurilor tipice şi al redării mişcărilor în spaţiu.

Capacitatea de a reda un corp în mişcare se confirmă şi într-o lucrare ca « Duminică », în care, aliată cu dinamismul compoziţiei, culoarea mărturiseşte dragostea pentru viaţă. Porţiunile corpului şi gesturile, deşi reprezentate cu o deosebită economie de mijloace, cu o vădită ştiinţă a racursiurilor şi sintezelor, sugerează complexe stări de conştiinţă, în acest sens fiind elocvente lucrări de grafică, precum « La masă », « Femeie şezînd » (nud), « Mamă cu copii » (care în dinamica liniilor creatoare de volum aminteşte oarecum şi unele desene ale elveţianului Hans Erni), « Conversaţia » etc.

Astfel se conturează creaţia unuia dintre acei artişti care, cîntăreţi ai omului şi ai vieţii contemporane, pun în slujba redării veridice, plenare şi poetice a acesteia, multitudinea resurselor lor creatoare.

Gerhard Geyer s-a născut la Halle la 8 mai 1907. Studiile şi le-a făcut, între 1930 şi 1933, în oraşul natal, urmînd la « Institutul de arte decorative » clasa de sculptură a profesorului Gustav Weidanz. Activitatea începută imediat după absolvirea institutului a fost întreruptă de declanşarea războiului. Gerhard Geyer avea să petreacă anii 1941—1946 în război şi prizonierat. De-abia în 1947 avea să-şi poată relua activitatea sa de artist, acum cu adevărat liber.

Examinînd lucrările din expoziţia deschisă la Bucureşti îţi dai seama că ele se înscriu pe linia realismului. Unele — « Miner din Mansfeld » (ghips), « Cap de miner » (ghips), « Turnător » (ghips) se întemeiază, în redarea figurilor, pe o consemnare mai amănunţită a trăsăturilor. În altele — « Mamă cu copil » (bronz), « Anne Frank » etc. — Gerhard Geyer recurge la stilizări expresive, simplificînd şi condensînd evocator. Formele ample, curgătoare şi elegante, vădesc prelucrarea creatoare a unora dintre elementele limbajului plastic al marelui Barlach. În asemenea lucrări sculpturalul iese din volume şi din liniile de contur ale acestora, planurile fiind spre deosebire de ceea ce se întîmplă în lucrările menţionate în prima categorie, puţine la număr. Linia joacă un rol şi mai hotărîtor în relieful în bronz care îl evocă pe Mattis Nithart Grünewald. Aici putem vorbi de un caracter grafic al sculpturii, într-atît se apropie de mult aceasta de gravura germană de la sfîrşitul secolului al XV-lea.

Portativul sentimentelor este, în opera lui Gerhard Geyer, la fel de extins ca şi acela al tehnicilor şi materialelor. Artistul merge de la tragicul dens la umor, de la monumental la gingăşie, de la materialele permanente ca bronzul, la fragilele materiale ceramice, de la statuara de mai mari dimensiuni la plastica de vitrină. Astfel, întotdeauna există în această operă o adecvare a materialului şi a tehnicii la ideile şi sentimentele pe care vrea să le exprime. Efortul de obiectivare domină mai cu seamă în portretele de oameni simpli sau de personalităţi ale vieţii culturale şi artistice (Kaethe Kollwitz, pictorul Karl Völker etc.) în timp ce în lucrări ca « Fete care cîntă » (bronz), « Mamă cu copil » (bronz), « Călare pe măgar » (în toate variantele, de la statuia de mai mari dimensiuni, la figurina de vitrină), « Îndrăgostiţii », « Micul cîntăreţ din fluier », « Măgarul pe trandafiri » (primele două — figurine, a treia — placă ceramică de vitrină), interpretarea este mai liberă, iar stilizarea mai accentuată.

Statuara lui Gerhard Geyer este, sub raportul dinamicii, reţinută, concentrată, dar nu mai puţin expresivă, nu mai puţin firească. Chiar cînd stilizează, el reuşeşte să transmită o varietate remarcabilă de sentimente, împletind de multe ori gingăşia cu umorul şi oferindu-ne astfel, în toate modalităţile sale de expresie, imaginea unui univers interior de un conţinut bogat în idei şi sentimente.

Expoziţia Rudolf Bergander şi Gerhard Geyer, una din numeroasele manifestări în cadrul schimburilor artistice ce duc la o mai bună cunoaştere între popoare, la o mai bună cunoaştere reciprocă, ne-a adus revelaţia artei a doi creatori care se vor martorii pasionaţi ai timpului lor.

E. S.

Aspect din magazinul Fondului Plastic

GALERIILE DE ARTĂ

În octombrie 1960, « Contemporanul » a publicat un interesant articol intitulat « Matematică. . . artistică ». Pornind de la perspectivele planului de 7 ani al R. D. Germane, autorul articolului, Bernt von Kügelgen, redactor şef al săptămînalului berlinez de cultură « Sonntag », dezvoltă un sugestiv calcul privind sarcinile artelor decorative şi aplicate în viitorii şapte ani, sarcini determinate de marele număr de locuinţe noi ce vor fi construite.

Parafrazînd raţionamentul respectiv şi localizîndu-l la condiţiile ţării noastre, rezultatele sînt tot atît de impresionante.

Este unanim cunoscută amploarea pe care a luat-o în ultimii ani campania construcţiei de locuinţe şi vastele ei perspective în lumina Hotărîrilor celui de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn. Volumul uriaş de locuinţe care urmează să fie construite în răstimpul anilor 1960 — 1965 — în cadrul planului de şase ani — este numai un aspect, foarte important însă, din măsurile pe care partidul şi statul nostru le iau pentru a asigura necontenita ridicare a nivelului de trai al oamenilor muncii din ţara noastră.

Cele 300.000 de apartamente care vor fi construite în următorii 6 ani reclamă un mare număr de opere de artă decorativă şi aplicată, care să înfrumuseţeze cadrul existenţei cotidiene.

Pentru a aprecia mai just amploarea problemelor legate de îmbogăţirea artistică a cadrului de viaţă, incursiunea matematică de mai jos nu este lipsită de sens.

Dacă, de exemplu, fiecare dintre cele 300.000 apartamente, care urmează să fie construite în anii viitori, va avea în medie 3 camere, atunci se poate socoti că la sfîrşitul perioadei respective vor fi circa 900.000 de camere mai mult decît în 1960; dacă fiecare cameră va avea doi pereţi fără uşi şi ferestre,

E DE LECTURĂ • NOTE DE LECTURĂ • NOTE DE LECTURĂ • NOTE DE LECTURĂ • NOTE DE LECTUR

JEAN LARAN: „L'ESTAMPE"

« L'Estampe » se intitulează cartea scrisă de Jean Laran, cu colaborarea lui Jean Adhémar şi Jean Prinet, apărută la Paris în editura Presses Universitaires de France. Autor şi al unei preţioase lucrări sintetice mai vechi despre istoria gravurii, publicată într-un format mic, tip « carte de buzunar », Laran şi-a consacrat toată viaţa studiului acestei ramuri a artei, fiind, cea mai mare parte din cariera sa (1908 — 1942), funcţionar şi conservator al Cabinetului de Stampe, apoi administrator general al Bibliotecii Naţionale. Cartea aceasta, apărută postum, este rodul ultimilor săi 7 ani de viaţă. Întrunind avantajele extremei specializări cu cele ale unui orizont cultural larg, textul cuprinde o documentare « nec plus ultra » pentru fiecare din epocile, şcolile şi artiştii trataţi, pentru fiecare gen şi pentru fiecare tehnică de gravură, fără ca acumularea aceasta utilă de date şi informaţii să ajungă a fi vreun moment obositoare pentru cititor, fără ca ea să pară vreodată erudiţie fastidioasă, gratuită, aşa cum se întîmplă în multe tratate de prea strictă specialitate. Miracolul de a putea citi curgător şi chiar cu încîntare un text ca acesta, se datoreşte atît concepţiei care stă la baza întregii lucrări, care face distincţia între producţia grafică artizanală a fiecărei epoci şi creaţia adevărată, cît şi stilului, de scriitor spiritual şi versat în concretizarea ideilor prin mijloace literare, de care dau dovadă autorii. Limpede gîndită şi formulată, ajutată de o prezentare tipografică aerată, substanţa cărţii se transmite lectorului, cucerit de la primele pagini, cu toată vastitatea şi gravitatea subiectului.

Tot ceea ce ar putea îngreuia lectura şi-a găsit loc în indexul bio-bibliografic al artiştilor, de la sfîrşitul cărţii, care-şi asociază şi un lexic de termeni tehnici bine definiţi, cu preciziuni istorice şi lapidare explicaţii de metodă practică. Marea problemă a unei asemenea cărţi consta în desrădăcinarea ierarhiilor tradiţionale, stabilite între gravori de gustul, nu întotdeauna conştient de valabilitatea criteriilor sale, al diferitelor epoci care i-au consacrat şi făcut să intre în manualele şi tratatele trecutului cu veşnic aceleaşi superlative drept epitete caracterizante. Laran are meritul de a nu se încovoia dinaintea niciunei autorităţi acceptate unanim, de a repune cu fin spirit critic problemele creaţiei pentru tot materialul pe care-l analizează. Stabilind cu luciditate aportul creator al fiecărei şcoli, al fiecărui artist, al curentelor şi al perioadelor din istoria timpului, Laran face o istorie fără să procedeze în chip didactic la înscrierea istorică a fenomenelor, ci avînd aerul că întreprinde o cozerie spumoasă despre tehnicile stampei. Etapele evoluţiei imaginii gravate sînt urmărite pe tehnici, ceea ce implică o istorie a culturii materiale din epocile în care se dezvoltă gravura pe lemn, xilografia şi întîile incunabule tipografice, gravura în relief pe metal şi cea în «tăietură albă», înfîrşit gravura scobită (en creux) zisă şi « taille-douce », care se practică mai întîi cu dălţiţa pe placa de aramă, apoi cu ajutorul mordanţilor acizi ce rod cuprul. În expunerea momentelor de cotitură din istoria gravurii, după primele ateliere din nordul Europei şi primele probe de « niello » din Italia, autorul întîrzie asupra quattrocentiştilor, Pollajuolo, Mantegna, Schongauer şi Wolgemut, pentru a trece la analiza operei lui Dürer şi la destinul gravurii scobite în Italia, prin Robetta şi Marcantonio Raimondi marcînd etape ce vor duce la Parmigianino,

vor rezulta circa 2.000.000 de pereți goi. Și dacă socotim că în interiorul acestor camere numărul meselor, vitrinelor, dulapurilor, etajerelor se va ridica la circa 5.000.000 — rezultă că numărul tablourilor, al vaselor și obiectelor de decor interior va fi de ordinul zecilor de milioane. Și dacă adăugăm necesitatea ca fiecare stofă, fiecare draperie, fiecare lampă, însfîrșit fiecare obiect de uz din interiorul acestor apartamente să corespundă celor mai înalte exigențe artistice, în deplin acord cu caracterul modern al arhitecturii și cu cerințele complexe ale vieții noi, socialiste, apare cu evidență faptul că sarcinile care stau astăzi în fața artiștilor plastici și decoratori sînt imense.

Înțelegînd calitatea majoră a acestor sarcini, Fondul Plastic din R.P.R. a fost preocupat în ultimul timp de găsirea celor mai potrivite forme de activitate pentru a asigura dezvoltarea artelor decorative în perspectiva transformării lor în bunuri de larg consum.

Educarea bunului gust este un proces de lungă durată la a cărui desăvîrșire contribuie mai mulți factori între care artele decorative ocupă unul dintre cele mai importante locuri.

Fondul Plastic a luat în ultimul timp o serie de măsuri cu scopul de a se asigura producția de serie a obiectelor de artă, astfel ca prețurile să scadă neîncetat, devenind cît mai accesibile.

Au fost organizate ateliere și studiouri care au permis creșterea producției de imprimeuri, de feronerie, de bijuterii, de asemenea un studio de păpuși și sînt pe cale să-și înceapă activitatea studiouri de ceramică, de țesături etc.

Tot cu scopul lărgirii sortimentelor și al dezvoltării producției au fost stabilite legături cu unele industrii locale în care se asigură multiplicarea, în serii mici, a prototipurilor create de artiști de specialitate. Răspunzînd unei cerințe acute a amatorilor de artă, Fondul Plastic s-a îngrijit de dezvoltarea plasticii mici și a sculpturii de interior.

În ansamblul lor, toate acțiunile Fondului Plastic au avut un singur țel: acela de a scoate artele decorative și aplicate din expoziții și a le transforma în bunuri de larg consum pentru ca întregul cadru cotidian să capete o înfățișare demnă de exigențele epocii noastre.

Beneficiind de o interesantă concepție a cadrului arhitectonic interior (proiectant Ion Baroi), Galeriile de Artă sînt de fapt o concludentă demonstrație a posibilităților variate de care dispun artiștii noștri.

Simptomatic este faptul că pictori ca Jules Perahim, Ion Bițan, Aurel Cojan, Ion Nicodim, Pavel Codiță, Gheorghe Spiridon, Maria Plăcintă, Ion Gheorghiu; sculptori ca Romulus Ladea, Ovidiu Maitec, Vasiliu Falti, Patriciu Mateescu, Petre Balogh, Alex. Puskaș, Alex. Bénczedi și alții au realizat lucrări pentru Galeriile de Artă, ceea ce dovedește că în prezent problemele artelor decorative îi preocupă pe toți membrii Uniunii Artiștilor Plastici.

În același timp, lucrările artiștilor de specialitate sînt de o reală diversitate în concepție și execuție. Aurelia Ghiață, Elena Pană, Ileana Vremir, Mimi Podeanu sînt autoarele unor remarcabile țesături (de reținut preocuparea pentru rezolvări artistice în materiale ieftine: deșeuri, pănuși de porumb), unele multiplicate la I. I. L. Urziceni, tocmai pentru a se asigura un preț de vînzare accesibil. Imprimeurile realizate de Graziela Stoichița, Ariana Nicodim, Valentina Ghinea, Titina Comșa, Ileana Groszikowski, ocazionează un singur regret — acela că nu sînt produse pe scară industrială. La ceramică sînt prezentate lucrări valoroase: Perahim reține prin decantarea intelectuală a decorului, Patriciu Mateescu prin inventivitatea formelor, Aurel Cojan prin sensibilitatea cromatică. Se cuvin amintite de asemenea vasele lui Alexandru Puskaș, avînd

Jucării

ceva din savoarea stilizărilor populare, vasele și figurinele lui Adalbert Suten, un excelent tehnician, precum și lucrările ceramistelor Maria Lăzărescu și Germaine Vasilescu. Amintim podoabele lui Carol Fuhrman sau Ileana Micodin, jucăriile realizate de Ionela Manolescu sau de Nuți Raiovici, obiectele din piele, de Victoria Săvulescu, Alice Ivănceanu sau Ella Cancicov.

Perspectivele acțiunilor Fondului Plastic de popularizare a artei decorative sînt tot mai largi. Anul acesta, pe bulevardul Magheru se va inaugura încă un magazin, mai mare decît ultimul deschis. Prin asigurarea producției în serie a obiectelor de artă și mai ales prin stabilirea unor relații de constantă colaborare cu industria, este neîndoielnic că acțiunea de transformare a artelor decorative în bunuri cu circulație largă va fi încununată de succes.

Vasile Drăguț

NOTE DE LECTURĂ • NOTE DE LECTURĂ • NOTE DE LECTURĂ • NOTE DE LECTURĂ • NOTE DE LECTU

maestrul care revoluționează genul, conferindu-i libertatea de duct a schiței în creion. Lucas din Leyda, în Flandra, Jean Duvet în Franța, practicieni ai « tăieturii dulci », scobite, sau Ugo da Carpi la Veneția, obținînd la începutul secolului XVI privilegiul pentru exploatarea procedeului de gravură în relief cu mai multe plăci care permite clarobscurul (« camaïeu »), folosit de urmașii lui Dürer în Germania, de asemenea, ne sînt prezenți ca rezultate necesare ale progreselor tehnicii. De la mijlocul secolului XVI încoace, textul începe să distingă între « gravorii de meserie » recrutați mai ales dintre orfevri și «pictorii-gravori», creatori în deplina accepție a cuvîntului, care pun în opera lor daruri de observație, invenție și compoziție, pe lîngă execuția formală. Diferența esențială de concepție dintre aceste două categorii, revelată și în tipul special de « scriitură » vizibil în limbajul lor, — mai spontan și personal la ultimii, mai supus tradiției la primii — impune prezentarea separată a « genealogiei » celor două filiere de artiști. În felul acesta, curentele care-i înglobează nu unifică două tipuri de producție artistică atît de diferite prin natura lor: academiști și clasici, baroci și romantici, se găsesc și în tabăra unora și într-a celorlalți. Între Bosch—Brueghel și Cock—Goltzuis, între Rubens—Van Dyck și Vorsterman—Pontius, similitudinile vin din faptul că grupurile notate în al doilea termen al ecuației imită și popularizează temele, viziunea, maniera și stilul grupurilor notate în primul ei termen, dar deosebirile sînt de la artist la artizan.

Jacques Callot e în secolul XVII, un mare artist, un original pictor gravor. Există însă mii de gravori meșteșugari, supuși tradiției clasice prin dirigismul cultural exersat de academiile epocii de centralizare monarhică și iezuită care este sec. XVII. Ca să se nască Rembrandt, prinț al gravorilor din toate timpurile, care putea « grava cum se vorbește », cu o libertate și o ardoare de geniu, a trebuit să-l pregătească generații de meșteșugari care să ducă limbajul la perfecțiunea de la care înainte lupta cu materialul nu mai are rol. Cartea acordă formației stilului personal în gravură, datorită revoluției rembrandtiene, o importanță deosebită, ceea ce se vede și în faptul că zorile gravurii moderne a secolului XIX, cea care anunță romantismul îndrăgostiților de libertate, sînt puse tot în legătură cu reminiscențele mai mult sau mai puțin deghizate ale artei lui Rembrandt. La francezii din jurul lui Delacroix, la Andrew Geddes în Scoția ori la David Wilkie, în prima jumătate a secolului XIX se vede ceea ce în gravura lui Goya s-a remarcat mai de mult: introducerea în arta stampei a temelor inedite, a căror expresie pare să țîșnească spontan și direct din emoția artistului, inclusă în linii grăbit trasate, de o fugozitate impresionantă, stenografică. Marea ofensivă a acuafortei în secolul XIX, prin Meryon, Bonnington, Hervieu, Corot și Whistler formulează acum estetica plastică a acestei tehnici care poate permite ridicarea oricărui subiect cu valențe poetice la nivelul marii arte, profund umane și autentic frămîntate de idei și sentimente elevate. E studiat întrucîtva și aportul impresioniștilor ce asigură schiței drept de cetate în gravură și se vorbește pe larg de rolul litografiei, care din al doilea sfert al sec. XIX, de la Aubry-Lecomte și Géricault, începe să fie folosită mai întîi ca mijloc de reproducere a operelor de pictură și sculptură, apoi ca vehicul de idei, asemenea jurnalisticei. În acest sens Daumier marchează culmea genului gravurii militante în sec. XIX. Însfîrșit caricatura, afișul și ilustrația de carte constituie capitolele — neformulate dar implicate — pe care le tratează lucrarea pînă să ajungă la arta zilelor noastre. Tendințele stampei contemporane, ca și istoricul ei în orient, sînt tratate de colaboratorii lui Laran. Important este aparatul științific al cărții, subsoluri, note, bibliografie, indice de nume și de localități, lexic de termeni tehnici, repertoriu de subiecte, cuprinzînd o treime din primul volum. Cel de al doilea cuprinde 420 de planșe ilustrînd textul întiiului, reproduse în tiefdruck, în excelente condițiuni.

Dacă această importantă lucrare de specialitate, care nu va putea fi de aci încolo neglijată de nici o bibliografie, ar fi fost mai puternic axată pe criteriul legăturii dintre conținut și formă, încercînd adică, mai adeseori și cu mai multă consecvență, să descifreze echivalențele ce se pot stabili între stilurile prezentate de o școală sau alta în gravură, și conținutul real, de idei și de sentimente, al epocii respective, reflectat în temele și în mijloacele artiștilor, — ea ar fi cîștigat sub toate raporturile și nu s-ar fi pus cu nici un chip problema « suplinirii » lipsurilor ei, cum din nefericire se pune în prezent. Ori de cîte ori e nevoie să se explice preferința unei epoci, a unei școli sau a unui artist, pentru anume subiecte, anume categorii de teme, anume mijloace de expresie, lucrarea trece la un stil aluziv, ca și cum ar fi superfluu să se mai insiste asupra unor lucruri mult prea cunoscute și care « nu-s de domeniul specialistului ».

I. F.

EXPOZIŢIA ARTELOR DECORATIVE DIN R. P. BULGARIA

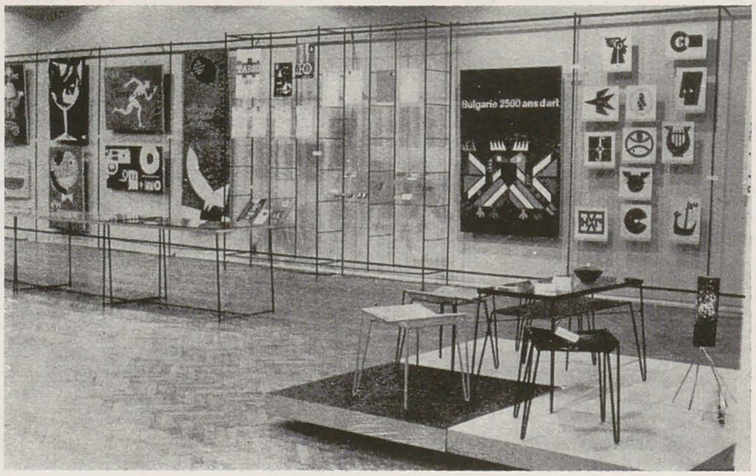
Expoziţia artelor decorative, organizată la începutul acestui an la Sofia, a reunit în ansamblul ei activitatea artistică a creatorilor bulgari din ultimii ani, precum şi pe cea a unităţilor economice productive sau comerciale care îşi aduc contribuţia lor la dezvoltarea estetică a producţiei bunurilor de larg consum. Expoziţia a marcat totodată şi stadiul actual de dezvoltare a artelor aplicate din ţara prietenă cum şi tendinţele lor de viitor.

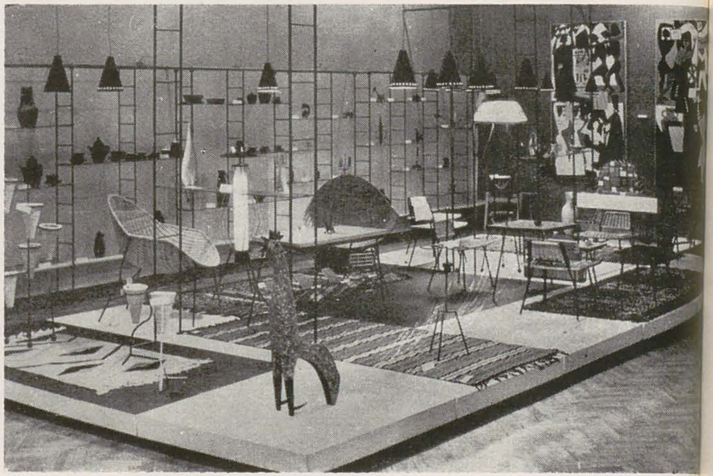
lămpi şi mici candelabre, din materiale diferite, (îndeosebi din metal) lucrările lui S. Bidgerano dovedesc un deosebit simţ al decorativului.

Iordan Barov şi *Todor Mladenov* au realizat, în colaborare, un ansamblu de salon plăcut: masa lor din plăci de sticlă şi cu picioare din lemn, are supleţe şi un caracter artistic armonios. De asemenea, cîteva fotolii şi o canapea, îmbrăcate într-o stofă frumos ţesută, au adus o notă de eleganţă şi de comoditate practică, în ansamblul expoziţiei.

Piese reuşite de mobilier au mai expus şi alţi artişti bulgari, printre care menţionăm pe *Petr Graciev* şi *Simeon Atanasov*.

Calitatea artistică a lucrărilor de artă decorativă ale creatorilor bulgari, rezultă din îmbinarea reuşită, armonioasă, a elementelor tradiţionale ale artei populare cu necesităţile de confort modern, — lucru ce s-a putut vedea





Aspecte din expoziţie

Pe pămîntul Bulgariei socialiste se găsesc nenumărate mărturii care atestă tradiţia valoroasă a artelor decorative şi a celor aplicate bulgare, talentul creator al poporului. Însăşi expoziţia « 2500 de ani de artă bulgară », organizată în mai multe ţări din Europa (Italia, Franţa, Elveţia), a demonstrat cu prisosinţă succesiunea culturilor artistice de pe teritoriul republicii vecine.

În ansamblul expoziţiei de arte decorative din R. P. Bulgaria, un loc important l-au ocupat obiectele de mobilier, ceramică, ţesăturile, grafica publicitară. Piesele din cadrul fiecărui gen au fost aranjate de către proiectanţii expoziţiei cu un real simţ al decorativului. Apropierea dintre exponate s-a făcut în sensul ca ele să se pună reciproc în valoare. Locul principal în expoziţie l-au ocupat piesele de mobilier, ţesăturile, ceramica şi porţelanul, obiectele din lemn, metal şi piele, imprimeurile, panourile decorative. Expoziţia a relevat totodată şi preocuparea creatorilor bulgari în direcţia dezvoltării laturii estetice a produselor industriale. (De exemplu prototipul de aparat telefonic, considerat şi ca element artistic-decorativ în ambianţa locuinţelor sau birourilor).

Cea mai mare parte a exponatelor a ridicat problema necesităţii de a se crea prototipuri, uşor adaptabile, pentru a fi reproduse pe cale industrială, în serie. Piesele de mobilier expuse cu acest prilej au arătat preocupările creatorilor bulgari pentru realizarea unor ansambluri de salon: măsuţe şi banchete, fotolii sau scaune. Într-o mai mică măsură au fost prezente tipurile de mobilier, de genul paturilor sau studiourilor, al sufrageriilor, birourilor sau bibliotecilor.

Un interesant ansamblu de mobilier pentru salon a realizat, de pildă, *Dimitr Mehandgaeski*. Artistul a expus, printre alte piese, o masă, cu două niveluri, interesantă prin scopul ei practic şi formele artistice originale. Cîteva fotolii, în formă de coş, creaţia lui *Sami Bidgerano*, montate pe picioare de fier, s-au făcut de asemenea remarcate. Creator de

Afiş

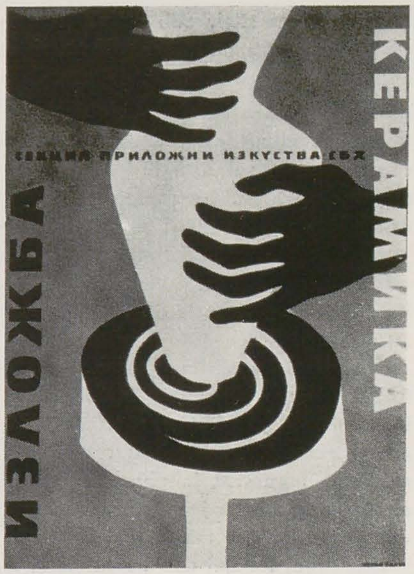
mai ales în domeniul țesăturilor și în cel al ceramicei. De asemenea, în arta covoarelor, carpetelor sau scoarțelor, a păturilor, sau îmbrăcăminții, în tapiserii etc., se observă prezența spiritului de inventivitate și de bun gust al artiștilor decoratori bulgari. *Iordan Barov*, de pildă, a expus o serie de covoare, interesante prin motivele lor inspirate din arta țesăturilor populare din nordul Bulgariei; după care, țesăturile *Ruskăi Potvasileva* s-au remarcat prin ornamentul și cromatica lor, prin tehnica punctelor în relief, de efect. *Viki Benieș* a prezentat, de asemenea, covoare valoroase, executate în două tehnici: țesătura obișnuită pentru fond și punctul persan pentru motivul ornamental. *Milka Nacieva*, prin scoarțele expuse, ca și *Sofka Kamburova*, autoarea unor perne și stofe, au întregit ansamblul sectorului de țesături al expoziției.

În privința ceramicei, în cadrul acestei expoziții s-au remarcat o serie de piese valoroase. Reușita lor se datorește, într-o mare măsură, îmbinării armonioase a tradiției artistice din arta veche cu cerințele artei moderne. Varietatea obiectelor, diversitatea tehnicilor întrebuințate, frumusețea formelor, ornamentele și coloritul smalțului au relevat, înainte de toate, resursele artistice bogate de care dispun creatorii bulgari. De asemenea, încercările unor artiști de a realiza prototipuri pentru industria bunurilor de larg consum, s-au putut vedea în multe piese expuse: servicii de cafea sau de ceai. În sectorul ceramicei, s-a evidențiat creația unor artiști ca *Liubomir Dalciev, Venko Kol'ev, Pepa Daskalovo, Ruja Staikova, Milka Stoianova, Veneta Atanasova, Petko Iovciev* ș.a.

Expoziția artelor decorative de la Sofia a demonstrat, totodată, necesitatea dezvoltării în viitor, pe scară întinsă, a artelor decorative și a celor aplicate la un nivel superior, în scopul înfrumusețării vieții de toate zilele a poporului.

Jack Brutaru

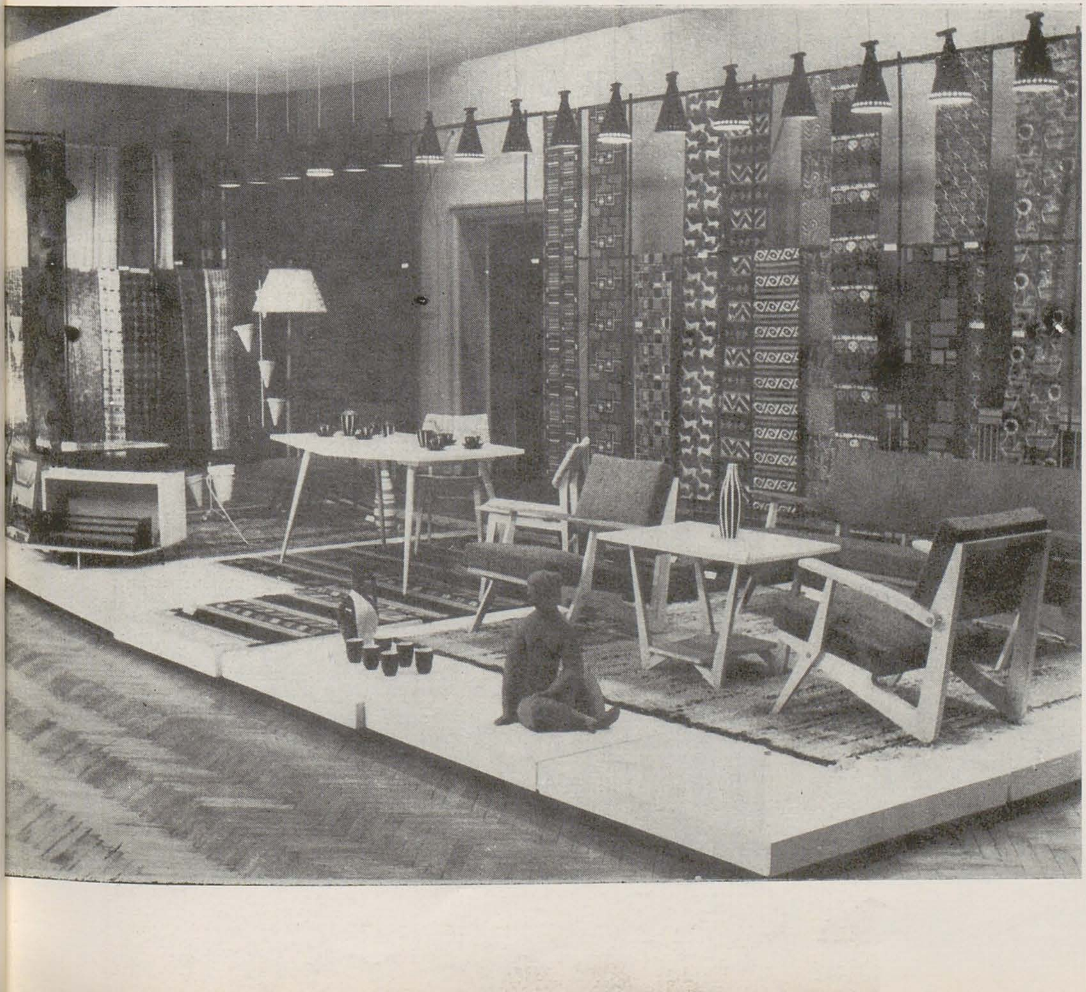
Afiș



Afiș

CALEIDOSCOP

Aspect din expoziție



Eveniment de seamă din viața artistică a țării prietene, Expoziția jubiliară a artelor decorative, organizată la Sofia în iarna acestui an, a fost un prilej de îmbucurător bilanț pentru artiștii bulgari, un exemplu și un îndemn pentru activitatea lor de viitor.

Inițiată de Fondul Plastic din R. P. Bulgaria, susținută activ de Ministerul Culturii și Uniunea Artiștilor Plastici, organizarea acestei expoziții s-a concretizat printr-o minuțioasă și atentă pregătire a creației, fiind lansate în acest sens comenzi în valoare de 600.000 leva.

În intenția organizatorilor, această expoziție trebuia să fie (și a reușit să fie) nu o simplă expunere de obiecte, indiferent cît de înaltă ar fi fost calitatea lor artistică, ci o adevărată demonstrație a posibilităților artelor decorative și aplicate de a restructura cadrul curent de viață, un argument hotărîtor pentru trecerea la producția industrială a celor mai valoroase lucrări.

Călăuziți de convingerea că educarea bunului gust este un proces de lungă durată, la a cărui desăvîrșire contribuie un mare număr de factori, organizatorii expoziției au considerat că în acest proces rolul artelor utilitare este precumpănitor. Într-adevăr, intervenind în

viaţa de toate zilele sub nenumărate aspecte: ca piesă vestimentară, ca obiect mărunt, ca decor interior, ca ambalaj, ca mod de utilizare şi de profilare a liniei unui obiect de uz sau a unei unelte, artele decorative şi aplicate conturează cadrul artistic al vieţii cotidiene, formează ochiului o anumită viziune, determinînd în ultimă instanţă un anumit gust.

Un sector deosebit de important al expoziţiei, este cel al graficii utilitare în care artiştii bulgari de specialitate au obţinut remarcabile succese.

Prezentate in excelente condiţii de expunere, într-o viziune dinamică, lucrările de grafică utilitară: afişe, embleme, ambalaje, se integrau cu necesitate în ansamblul expoziţiei, constituind un argument în plus că, prin specificul ei, grafica utilitară joacă un important rol în educaţia estetică a maselor.

Din capul locului trebuie subliniat faptul că graficienii bulgari au dovedit, prin lucrările expuse, că ştiu să transmită în mod convingător, prin limbajul sintetic specific afişului, o idee mobilizatoare în legătură cu o problemă sau alta, că ştiu să realizeze imagini vibrante care să atragă şi să reţină atenţia.

Folosind o paletă variată, cu intensităţi de culoare, un desen expresiv şi o punere în pagină ingenioasă, afişiştii bulgari sînt preocupaţi totodată şi de problema transpunerii tipografice, ceea ce îi determină să aleagă mijloacele cele mai simple de realizare, pentru ca între afişul original şi cel tipărit să nu existe o flagrantă diferenţă de calitate.

În acelaşi timp, se vădea în expoziţia de care ne ocupăm o mare varietate de preocupări, afişele expuse avînd o tematică bogată, de la problemele politice interne şi externe, la cele culturale, economice sau turistice.

O evidentă maturitate de gîndire constituie caracteristica principală a sectorului de grafică utilitară, ca de altfel al expoziţiei în ansamblu.

În mod special se cuvine să amintim de *Anton Mecikuev*, cu afişul Expoziţiei jubiliare de arte decorative, cu afişele turistice şi cu afişul « Toto » (Loto), în care dovedeşte o variată gamă de mijloace de expresie, deopotrivă de mature şi adecvate temei.

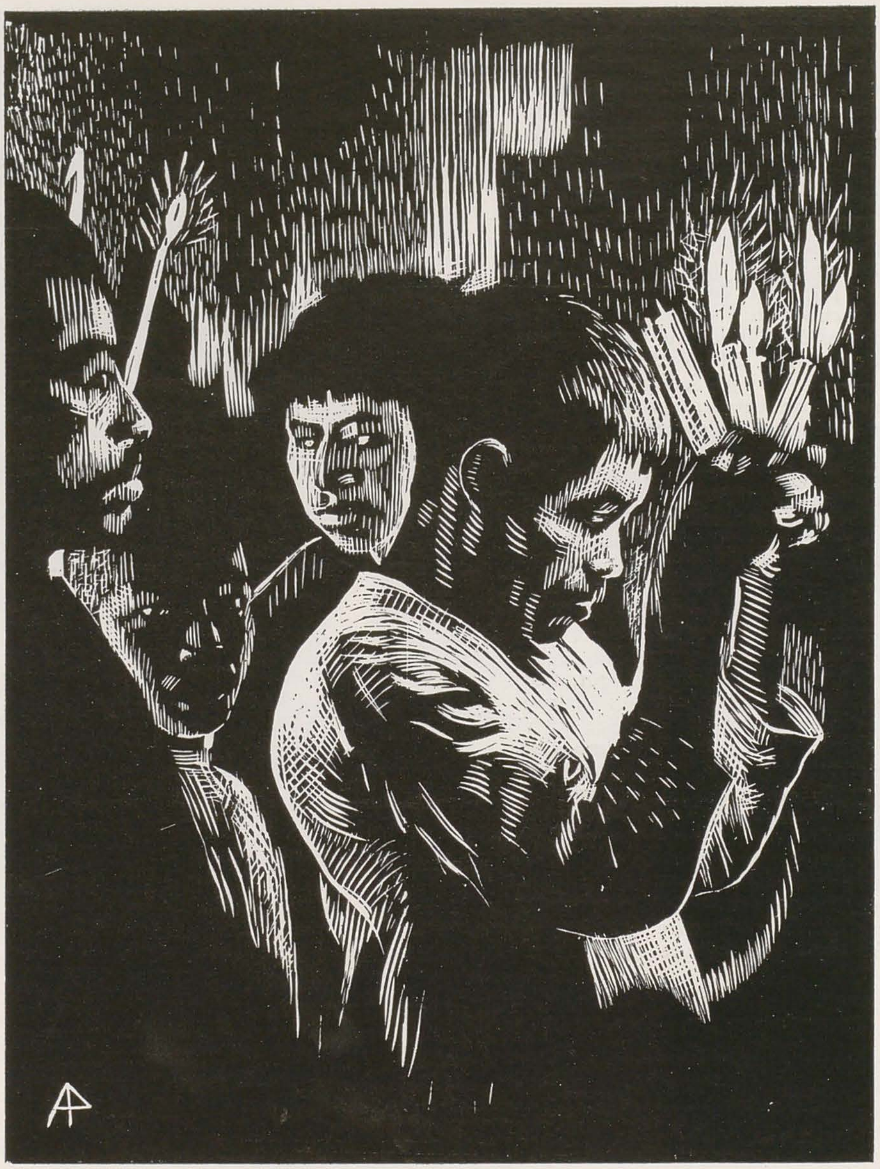
Stoian Ducov, cu afişele turistice (« Coasta însorită ») sau cu afişul « Atomul în slujba păcii » se impune de asemenea ca un artist ingenios, cu o admirabilă sensibilitate a desenului şi culorii.

Doniu Donev (« Cronică africană 1960 »), *Ştefan Kăncev* (« Bulgaria 2500 ans d'art »), *Zăravko Mavrodiev* (« Marcel Marceau »), *Anton Petkov* (« Dimineaţă africană 1960 »), *Evgheni Ionov* (« Niciodată război »), *Iordan Petrov* (« Afiş antirăzboinic »), *Ivan Gancev*, *Anghel Anghelov* şi alţii au contribuit de asemenea la reuşita demonstraţie de afiş din cadrul expoziţiei.

Mai puţin izbutit mi s-a părut a fi sectorul ambalaje, însă sînt toate motivele să se creadă într-o apropiată remediere a situaţiei.

Expoziţia jubiliară a artelor decorative din R. P. Bulgaria este o dovadă că în condiţiile societăţii socialiste arta este menită să confere cadrului nou de viaţă o frumuseţe plină de bucurie şi tinereţe.

V. D.

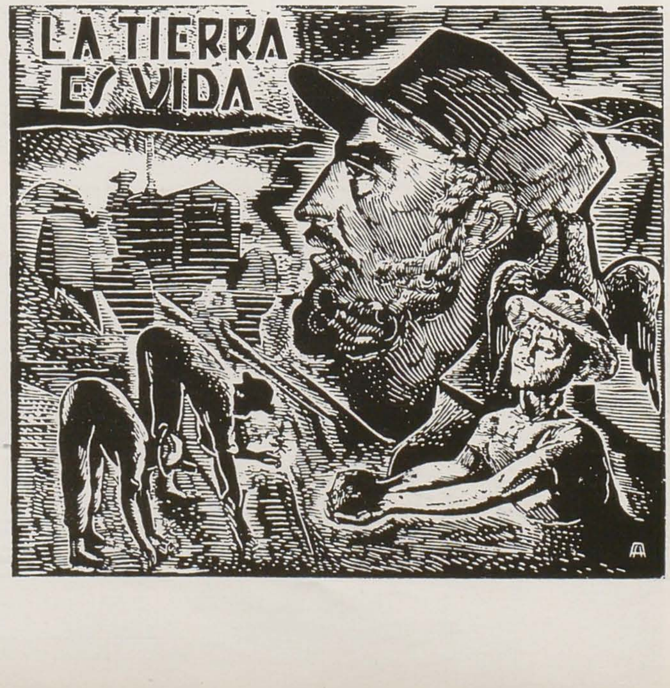


ARMANDO POSSE, *Rito — gravură*

GRAVURA CUBANĂ

În Cuba, ca dealtfel în toate ţările din America Latină în care forţele democrat-revoluţionare sînt în avînt, luptînd pentru drepturile vitale ale poporului, gravura a devenit în miinile artiştilor progresişti o armă a agitaţiei politice de masă.

Posibilităţile artistice pe care le oferă gravura — expresivitatea liniei, laconismul formelor,



A. ARMENTEROS, Inspiratorul — *xilogravură*

contrastele de alb şi negru — corespund cum nu se poate mai bine exprimării plastice a ideilor mobilizatoare, de largă rezonanţă socială.

Grafica cubană este tînără. Ea se află încă în căutarea unor mijloace cît mai expresive. Dar este evidentă tendinţa graficienilor cubani spre generalizare, spre simbolic. Chiar în lucrările care tratează subiecte de gen se simte această tendinţă de a lărgi sensul imaginei, de a adînci semnificaţia ei, de a ieşi din limitele unui subiect concret.

Carmelo Gonzalez este unul dintre cei mai cunoscuţi graficieni cubani, laureat al unor premii naţionale şi internaţionale. Cele mai bune gravuri ale sale sînt remarcabile prin forţa interioară de care sînt pătrunse. Acestea, ca de exemplu « Pacea », sînt de o înaltă măiestrie artistică. Gravurile intitulate « Mătăniile », « Libertatea credinţei » ating o tipizare monumentală, evocînd, prin mijloace simbolice, catolicismul, istovitoarea religiozitate impusă poporului timp de secole de stăpînirea străină.

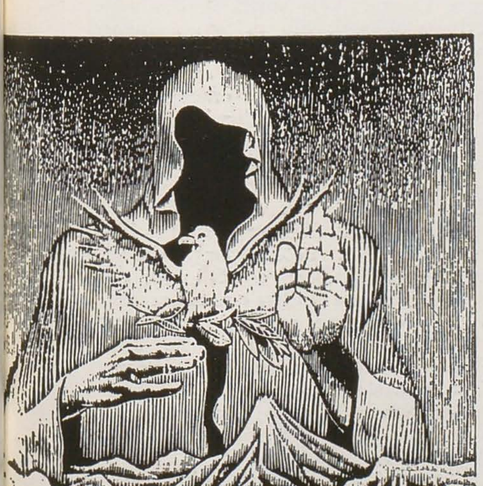
Atilano Armenteros este un artist de o altă structură. În gravurile sale (de exemplu « Pămîntul este viaţa » sau « Deschizînd drumuri noi ») el foloseşte mijloace proprii artei afişului. Cea mai semnificativă lucrare a lui Armenteros, « Inspiratorul », îl înfăţişează pe Fidel Castro ca pe un simbol al Cubei revoluţionare.

Opera unui alt grafician cuban, Armando Posse, este o povestire despre viaţa şi munca oamenilor simpli. Gravura în lemn intitulată « Un chip » este pătrunsă de o profundă semnificaţie umană. Pe întreaga suprafaţă a foii este înfăţişată figura unui negru. De o puternică expresivitate plastică, lucrarea are la bază o mare idee, ideea demnităţii omeneşti, a solidarităţii omeneşti. Gravurile în lemn intitulate « Mama », reprezentînd o femeie purtîndu-şi copilul în spate şi « Ţăranul », sînt străbătute de o mare căldură şi dragoste pentru oamenii simpli.

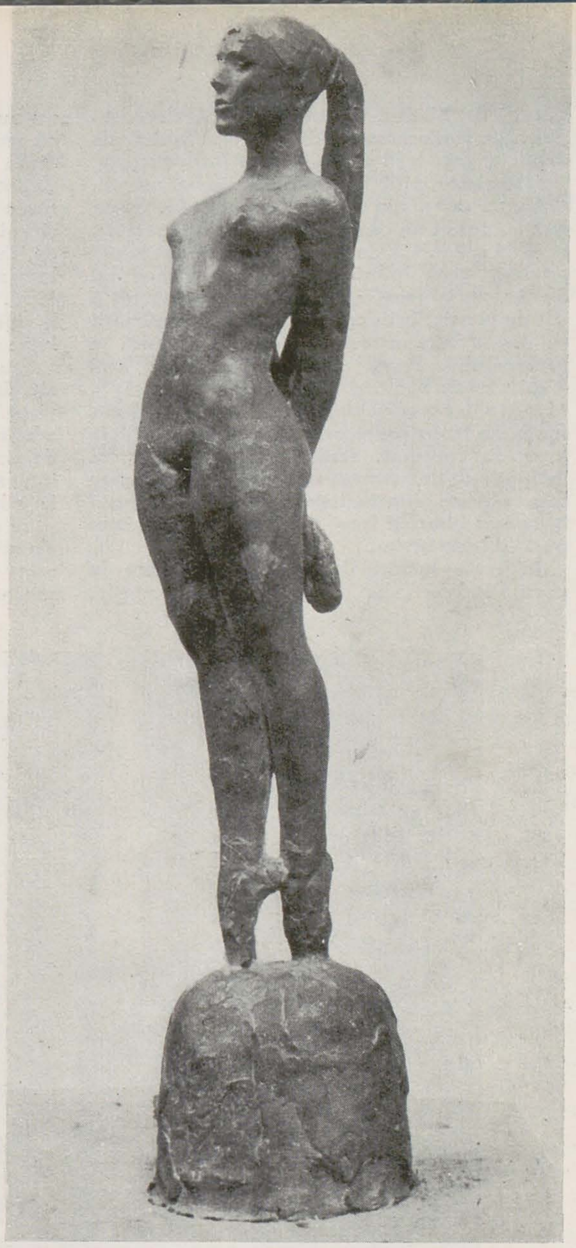
Tema luptei revoluţionare în grafica cubană se împleteşte cu amărăciunea amintirilor. Dar, în grafica cubană progresistă, tema revoluţiei, tema vieţii noi, libere, ocupă din ce în ce mai mult loc.

« Adevăratul artist — se spune în apelul artiştilor din oraşul Santiago de Cuba către artiştii plastici cubani — trebuie să oglindească profund şi sincer tot ceea ce este strîns legat de realitate, de lupta omului pentru o viaţă mai bună, de bucuriile şi speranţele lui ».

CARMELO GONZALEZ, Pacea — *gravură*



GIACOMO MANZU, Pas de dans — *bronz*



FRITZ CREMER DESPRE GIACOMO MANZU

În sălile Galeriei Naţionale de Artă din Berlinul Democrat a fost deschisă o expoziţie a sculptorului italian Giacomo Manzu. Reproducem din revista ,,Bildende Kunst'' nr. 7/1960, extrase din cuvîntul lui Fritz Cremer, la deschiderea expoziţiei :

« Sculptorul italian Giacomo Manzu, fiul unui cismar, nu are nimic comun cu ceea ce numeroşii săi interpreţi occidentali afirmă despre dînsul şi creaţia sa. După părerea mea, el este unul dintre cei mai înzestraţi artişti contemporani din domeniul sculpturii.

Caracterul primordial pe care l-a moştenit ca fiu al unui om din popor, umanismul, se reflectă în creaţiile sale, de-a lungul anilor pînă în prezent.

Opera sa nu poartă pecetea unei intelectualizări sau teoretizări. O simplitate exemplară constituie trăsătura caracteristică a creaţiei sale. Într-o lume în care atelierele de sculptură s-au transformat în depozite de fier vechi, unde artistul, ca membru al unei breasle, meştereşte înarmat cu un aparat de sudură şi cu cel puţin trei perechi de ochelari de protecţie, lipind laolaltă « revelaţiile » sale, Manzu are deosebitul merit de a nu se fi lăsat contaminat de această ambianţă. Într-o societate în care arta şi artiştii au descoperit, după cum se pretinde, aşa zise legi noi, tainice, Manzu păşeşte fără şovăire, hotărît, pe drumul său. El nu ţine seama de linii, de orientări, de stiluri sau de anumite manifeste despre artă. Arta sa este străbătută de o puternică trăsătură umanistă care emană de la om, se adresează omului şi este pătrunsă de dragoste pentru om. Exagerările care se observă uneori în lucrările sale nu constituie un scop în sine; ele sînt expresia unei convingeri şi se ivesc doar acolo unde artistul ia atitudine critică faţă de lumea înconjurătoare, ca de pildă în numeroasele sale lucrări din perioada cînd fascismul italian, ca şi cel german, credeau că au atins apogeul, dezlănţuind războiul. Individualismul sau subiectivismul, care constituie o particularitate atît de pregnantă a contemporanului său milanez Marino Marini, îi este cu totul străin lui Manzu. Am considerat necesară şi interesantă confruntarea acestor doi proeminenţi sculptori italieni, întrucît în creaţia lor se constată o deosebire fundamentală. În funcţie de această deosebire trebuie noi să considerăm valoarea artei lui Manzu. Asemenea constatări sînt importante şi merită să fie aprofundate.

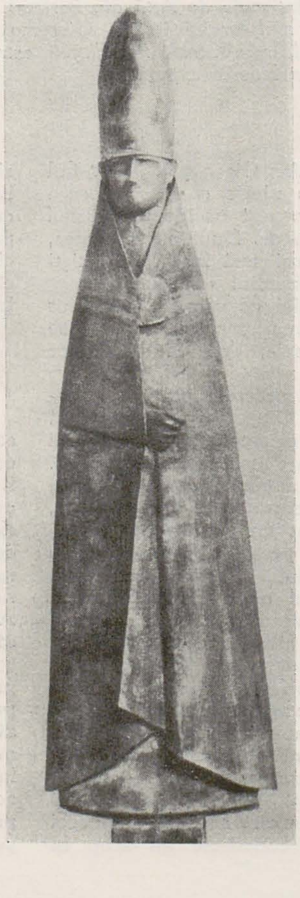
Vreau să exprim o seamă de păreri cu privire la unele lucrări ale lui Manzu. În primul rînd este vorba despre « Cardinalii » săi care m-au încîntat şi care au suscitat nedumerirea unora. Mie nu-mi plac cardinalii şi înaltele feţe bisericeşti. În definitiv, eu am acumulat o experienţă personală în această privinţă, experienţă care nu datează numai din perioada austriacă. Dar eu apreciez « cardinalii »

dăltuiţi de Manzu. Ei îmi sugerează cîteodată inchiziţia înfiorătoare, dar totuşi lipsită de trăinicie. Într-înşii eu văd figuri inconsistente, caricaturizate pînă la imaginea unor momii, alcătuite doar din odăjdii episcopale, peste care stă înfipt un cap de om, lipsit de expresie, ca şi de suflet. Cît de evocatoare este în această privinţă scena îmbrăcării Papei din piesa lui Brecht, « Galilei », în care autorul sugerează atît de plastic, prin ceremonialul învestmîntării cu haine strălucitoare, sărăcia spirituală a personajului. Parcă ar fi vorba despre acei stîlpi « totem », storşi de puterea lor magică. . . Manzu a dat cardinalilor săi, în mod intenţionat sau nu, o interpretare proprie, pentru a sublinia lipsa de conţinut, sărăcia lor interioară. El înfăptuieşte demascarea acestei forţe temporare care vădeşte contradicţia monstruoasă iscată în cadrul bisericii între umanitate, religiozitate pură şi despotism.

În acele lucrări de sculptură în care ia poziţie indirect, dar totuşi destul de limpede, nu numai împotriva fascismului italian, ci mai cu seamă împotriva fascismului german, atitudinea lui Manzu este şi mai clară. Cît de sugestive sînt de pildă monstrul idiot şi planturos intitulat « Generalul », care, gol, cu sabie şi coif nemţesc, stă nepăsător, cu o expresie de sadism, în faţa unui om spînzurat, sau lucrarea intitulată « David », datînd din anul 1938, în care un băeţandru din popor, flămînd, îşi îndreaptă simbolic praştia înspre monstrul întruchipat de fascism.

Dar personalitatea lui Manzu mai are şi o altă latură: aceea a minunatului imn închinat vieţii. Această trăsătură se oglindeşte în seria admirabilelor sale portrete, de o formă atît de simplă, dar în care palpită o viaţă atît de intensă, ca şi în sculpturile sale — femei şi fete la odihnă, fete patinînd, dansatoare.

În aceste opere ale lui Manzu triumfă viaţa; ele ne vestesc apropierea acelei ere în care arta va constitui cununa întregii existenţe umane ».



GIACOMO MANZU, Balerină — *bronz*

GIACOMO MANZU, Bustul Ingei—*bronz*

GIACOMO MANZU, Cardinal — *bronz*

COMORILE DE ARTĂ DE LA WAWEL S-AU ÎNTORS ÎN POLONIA

În 1939 cînd hoardele hitleriste s-au năpustit asupra Poloniei semănînd ruină, deznădejde şi moarte, cînd zeci de mii de familii au părăsit locurile strămoşeşti, luînd calea exodului, comorile de artă de o bogăţie nepreţuită ale Wawel-ului — castelul foştilor regi jagelloni din Cracovia — împachetate în grabă, au pornit şi ele în pribegie, spre a fi puse la adăpost de furia distrugătoare a invadatorilor hitlerişti.

Comorile de la Wawel, adevărat tezaur, cuprinzînd obiecte de mare valoare istorică şi artistică, printre care una din cele mai bogate colecţii de arras-uri, 132 de somptuoase tapiserii flamande comandate în secolul al XIV-lea de către regele Sigismund-August, purtînd emblemele Poloniei, au peregrinat ani îndelungaţi prin ţări străine, pînă s-au putut reîntoarce în patrie.

Melchior Wankowicz consacră în coloanele revistei « La Pologne » nr. 12/1960 strălucitului tezaur de artă de la Wawel un amplu articol, consemnînd primejdiile pe care păstrătorii acestor comori artistice le-au înfruntat, ca şi nesfîrşitele peripeţii ivite pe parcurs.

În a treia zi după începerea ostilităţilor, relatează printre altele M. Wankowicz, comorile de artă de la Wawel au fost încărcate într-o ambarcaţiune, spre a evita transportul pe calea ferată, ţintă a sălbaticelor bombardamente ale aviaţiei germane. Timp de şase zile ambarcaţiunea cu preţioasa încărcătură coborî pe Vistula, trezind pretutindeni un puternic interes. Pe parcurs, muncitori, ţărani, plutaşi, mici funcţionari, dădeau cu drag o mînă de ajutor. În a şaptea zi, ţăranii polonezi au pus la dispoziţie căruţe pentru transportul mai departe pe uscat, iar ostaşii au organizat un convoi cu escortă care-şi croi cu greu drum pe şoselele înţesate de refugiaţi. Era deajuns să se pronunţe cuvîntul magic « Comorile de la Wawel » pentru ca imediat să se lase drumul liber convoiului. Conducătorii automobilelor întîlnite pe drum dădeau cu dragoste ultimul strop de benzină. Astfel a ajuns tezaurul polonez în România. Aici, din ordinul lui Fabritius, ambasadorul german, colecţia de artă poloneză urma să fie confiscată. Preţioasa colecţie a fost însă transportată pe ascuns, în puterea nopţii, prin Bucureşti şi, ajunsă la Constanţa, a fost îmbarcată pe un vas care a pornit spre Franţa. Abia sosită la destinaţie, colecţia de la Wawel, din pricina iminentei invazii hitleriste în Franţa, fu strînsă în grabă şi porni din nou pe un vas polonez spre Londra. Pe malurile Tamisei, tezaurul cracovian avu de înfruntat apriga ploaie de bombe a aviaţiei germane şi, ameninţate a fi distruse, obiectele de artă au fost expediate mai departe, pe vasul Batory, spre Canada. Însfîrşit, colecţia de la Wawel fu depozitată la Ottawa.

Anii grei ai războiului trecură. În 1945, cînd guvernul R. P. Polone ceru Canadei restituirea preţioasei sale colecţii de artă, constată cu surprindere că nişte « necunoscuţi », înarmaţi cu documente confecţionate, interceptaseră transportul spre a-l duce într-o direcţie necunoscută. Emigranţii reacţionari polonezi în cîrdăşie cu o mînă de afacerişti canadieni au vrut să pună mîna pe aceste comori de o valoare imensă, proprietatea poporului polonez.

Credinciosul paznic al colecţiilor de la Wawel, arhitectul Polkowski, luptînd cu infinite greutăţi, nu părăsise însă comoara din clipa îmbarcării ei pe Vistula pînă în Canada.

Au fost necesari 15 ani de tratative între Polonia populară şi guvernul canadian, nenu-

mărate demersuri pe lîngă organizaţii internaţionale, nesfîrşite note diplomatice, pentru ca tezaurul de la Wawel, depozitat la Ottawa, să intre din nou în posesia poporului polonez.

După 20 de ani de peregrinări, de tăinuire prin unghere misterioase, prin beciurile sumbre ale mînăstirilor, prin safeurile băncilor canadiene, comorile cracoviene s-au reîntors la Castelul regilor de la Wawel. S-au reîntors falnicele tapiserii flamande brodate cu fir de aur şi argint; mantaua somptuoasă cu care a fost încoronat Ion al III-lea — Sobieski, învingătorul bătăliei de la Viena; minunatele broderii artistice ale reginelor poloneze; nenumăratele daruri scumpe, lucrate cu măiestrie şi migală, făcute regilor Poloniei de către papi, sultani, regi ai apusului Europei, daruri legate de evenimente istorice, bastoane de mareşali, arme cu încrustări de pietre preţioase, insigne ale puterii militare, drapele cucerite de la duşmani, coroane regale, cupe de aur, servicii de o mare frumuseţe, cărţi de rugăciune cu ferecături preţioase, printre care celebra « Carte de rugăciuni a lui Erasm Ciolek », episcop de Plock, împodobită cu o frumoasă miniatură, apoi celebra Biblie a lui Guttenberg, datînd din anii 1453—1455, unul din cele 33 de exemplare scrise pe hîrtie şi din cele 12 exemplare scrise pe pergament care s-au păstrat pînă în zilele noastre; de asemenea, spada celebră denumită « Szczerbiec », datînd din secolul XIII, cu care s-au încoronat regii polonezi, ca şi spada lui Stanislas-August Poniatowski, ultimul rege al Poloniei.

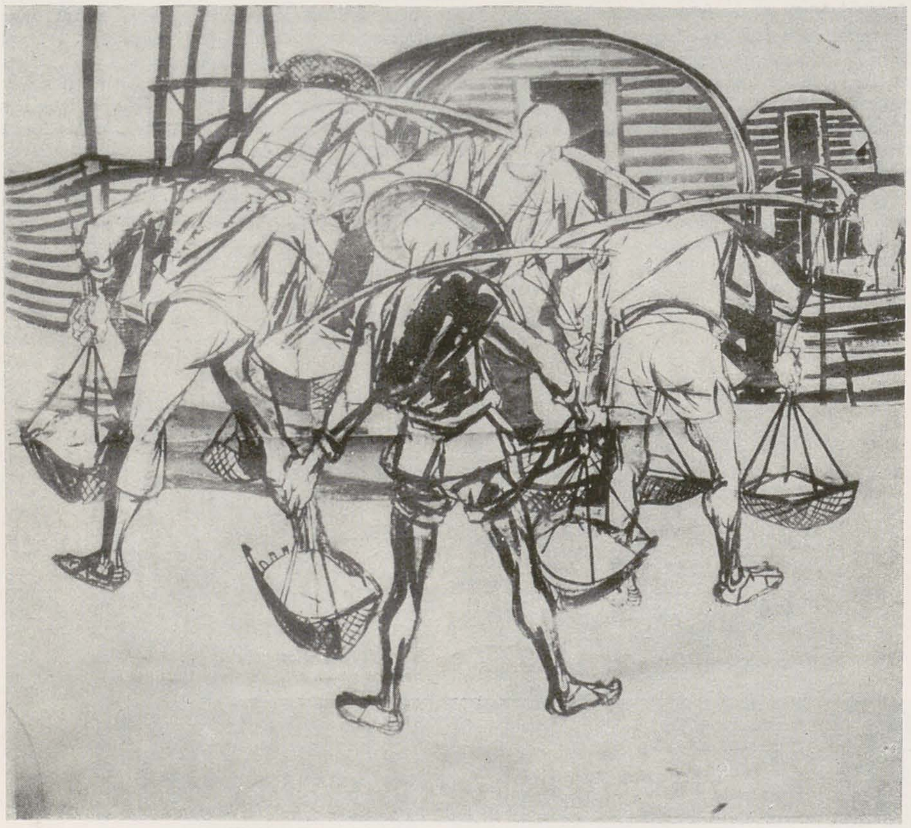
La Paris, în cursul formalităţilor de conservare a obiectelor de artă cracoviene, s-au mai adăugat o seamă de preţioase manuscrise ale Bibliotecii Naţionale evacuate din Polonia ca: « Analele sfintei cruci » scrise în 1122, care sînt cele mai vechi cronici poloneze; « Psaltirea Florianski » datînd din secolul al XIV-lea, care a aparţinut reginei Hedviga, numeroase manuscrise împodobite cu miniaturi ca şi 49 de manuscrise ale lui Chopin.

Înainte de a-şi relua locul în Castelul de la Wawel, comorile cracoviene, la înapoierea lor în ţară, au fost expuse la Varşovia unde le-au admirat mii şi mii de oameni.

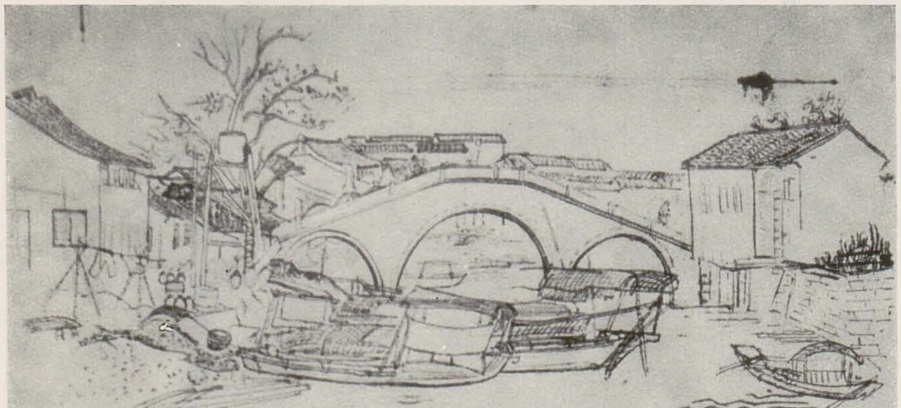
Şi astfel, după o lungă şi grea pribegie, această strălucită colecţie de artă se află, din nou, în mijlocul poporului polonez.

Tapiserie, secolul XV.

DOI PICTORI ROMÎNI ÎN R. P. CHINEZĂ



EUGEN POPA, Încărcarea șampanului



GINA HAGIU, Pod vechi de piatră

Din R. P. Chineză, unde pictorul Eugen Popa lucrează la Institutul de arte plastice din Hanceu în calitate de profesor, ne-au sosit aceste două desene.

«LA CE SLUJEȘTE ARTA»

ANCHETA REVISTEI «LA NOUVELLE CRITIQUE» ASUPRA CREAȚIEI ARTISTICE ÎN RÎNDURILE OAMENILOR DE ARTĂ FRANCEZI

Comitetul de redacție al revistei franceze « La Nouvelle Critique » a întreprins o interesantă anchetă asupra creației și a situației actuale a artiștilor francezi.

Adresîndu-se unui număr de 140 de personalități din domeniul literelor și artelor, reprezentînd diferite curente, Comitetul de redacție le-a cerut să răspundă la următoarea întrebare:

La ce slujește arta Dvs. ?

În textul ce le-a fost adresat, se spune printre altele: « . . . Numeroși intelectuali francezi își pun întrebarea dacă activitatea lor creatoare are oarecare semnificație dincolo de propriul ei obiect și dacă, față de posibilitățile multiple ale epocii moderne, putînd ralia cel mai larg public național și internațional, operele literare și artistice nu ar trebui să contribuie larg la desfășurarea vieții ».

La acest apel au răspuns 83 de personalități, printre care un număr de artiști plastici. Reproducem extrase din confesiunile lor.

Claude Autenheimer (pictor)

Primul meu obiectiv este să fiu stăpîn pe măiestrie, pe meșteșug, care-mi dau posibilitatea de a mă exprima. Eu știu că etapele pe care trebuie să le străbat sînt lungi și grele, că este nevoie de o muncă stăruitoare. Dar am ambiția să transpun pe pînză cît mai mult: oameni, animale, peisaje, cerul, pămîntul și să pot realiza opere dense, cu un bogat conținut, avînd o semnificație și o valoare umană. Pictura constituie pentru mine un mijloc de a mă adresa oamenilor, de a intra în legătură cu ei, de a le spune ceea ce sînt și, într-o măsură care depinde de calitatea lucrărilor mele, ceea ce sînt ei înșiși.

Pictura figurativă constituie un limbaj capabil să cuprindă cercuri foarte largi. Dragostea pentru pictură dezvoltă prozelitismul. Dacă noi am fi ajutați în loc să fim combătuți, rolul nostru ar putea să fie deosebit de important și, desigur, am deveni utili.

Carzou (pictor)

Artistul crează mai întîi pentru sine însuși, pentru a exprima sentimentele sale față de ceea ce îl entuziasmează sau îl înspăimîntă. Atunci cînd este vorba de o bucurie, artistul se străduiește s-o împărtășească semenilor săi.

Se pune problema de a ști dacă rolul artei trebuie să fie numai acela de a favoriza desfătarea individuală sau de a tinde, în același timp, să inalțe pe om, să-l facă mai bun. În arta modernă, asistăm din ce în ce mai mult la crearea unor lucrări individualiste și reduse la preocupările autorilor lor, adică la lucrări primare, elementare, care nu se adresează decît instinctelor omului. Aceste opere exaltă senzațiile și sînt lipsite de ideal.

Asemenea caracteristici, ca și alte manifestări ale artei, tind să reducă omul la un nivel

de civilizaţie inferioară, lipsit de umanitate. Ele constituie un indiciu al premizelor prăbuşirii civilizaţiei cărţii în folosul civilizaţiei imaginei, favorizată de artele mecanice ca fotografia, cinematograful, televiziunea...

Nu există o artă de oarecare însemnătate care să se bazeze numai pe instinct. Trebuie să revenim la concepţia unei arte umaniste, a unei arte făurite în spiritul construirii universului prin voinţa omului...

Jean Commère (pictor)

Pictorul este un poet care simte şi se exprimă prin intermediul formei, culorii, liniei, luminii. Prima sa misiune este aceea de a crea bucurii altora, bucurii ale ochilor şi ale inimii. Pictorul mai are misiunea de a fi un sprijin pentru semenii săi, de a contribui la risipirea neliniştilor lor.

Există, se pare, artişti care vor să se izoleze, şi-şi găsesc libertatea doar la marginea societăţii.

Pentru mine nu există « insulă pustie ». Artistul nu poate trăi singur, nu se poate plasa în afara timpului său, nu se poate lipsi de ambianţa sa. Pictorul are nevoie de legături cu ceilalţi oameni. Înţelegerea lor îi este necesară. Nu există altă cale de cunoaştere, de măsurare a posibilităţilor, de progres, de ajutorare a semenilor.

Michel de Gallard (pictor)

În lupta grea care ne este impusă, faţă de nenumăratele greutăţi şi în special faţă de acelea determinate de părtinirea ministerială, probabil că eu nu sînt singurul care resimt cîteodată o apăsătoare oboseală. În aceste clipe îmi pun întrebarea dacă activitatea mea este folositoare în prezent şi dacă ea nu derivă numai din egoism.

Cînd încep un tablou, un desen sau un studiu, o fac desigur în virtutea unei chemări imperioase. Eu nu-mi închipui că este posibil ca cineva să lucreze « la rece », fără emoţii, fără a simţi un puternic impuls interior. A picta înseamnă pentru mine un mijloc de a căuta liniştea şi bucuria. Dar, este adevărat că în faţa pînzei eu mă gîndesc mereu la semenii mei şi nu sînt satisfăcut decît în măsura în care am impresia că acei care vor vedea lucrarea vor fi şi ei satisfăcuţi, că opera mea le va da un sentiment de bucurie, va suscita idei şi optimism şi că le voi putea dovedi că în epoca noastră mai există şi altceva în afara bombei « A » şi a picturii abstracte.

Cînd pictez am întotdeauna impresia că sînt înconjurat de mulţi oameni care mă privesc şi toate strădaniile mele tind ca să obţin întreaga lor aprobare, aceea a inimii ca şi a raţiunii.

Succesul monden, superficial, nu mă interesează. Mă interesează numai comuniunea cu oamenii cu mintea întreagă, legătura cu semenii mei. Prima şi cea mai arzătoare dorinţă a mea este să pot contribui la fericirea acelora care apreciază pictura mea.

Refuz să mă las antrenat sau impresionat de mascarada şi dezmăţul contemporan. Doresc ca pictura mea să determine pe acei ce o privesc să lupte ca şi mine pentru eliberarea spirituală. Doresc ca opera mea să le fie sprijin. Din acest punct de vedere pictorul figurativ desfăşoară o adevărată bătălie.

François Desnoyer (pictor)

Artistul are întotdeauna de transmis un mesaj. El este născut pentru a crea. Artistul suferă influenţa evenimentelor, dar încearcă să le domine, fără ca prin aceasta să fie obligat a le adapta picturii sale. Eu consider că trebuie să creez bucurii pentru aceia care sînt lipsiţi de ele. Singurul meu regret este că nu se crează artistului mai multe posibilităţi pentru a se putea manifesta în cadrul arhitecturii actuale.

Marcel Gimond (sculptor)

În momentul de faţă nu realizăm mare lucru, deoarece acei care pretind că manifestă un interes pentru artă sînt de două categorii: pe de o parte speculanţii, sau aceia care cred că fac o speculaţie, iar pe de altă parte cei care au pretenţia ca arta « să-i distreze ». Rari sînt aceia care cer operei de artă ca ea să constituie o hrană substanţială, sănătoasă şi capabilă să-i înalţe deasupra nivelului la care ei au tendinţa de a stagna.

În ceea ce mă priveşte, eu consider sculptura ca o artă prin esenţă socială, care necesită un ideal comun în slujba căruia să militeze, altfel ea se ofileşte în manifestări tot mai subtile, la capătul cărora o pîndeşte moartea. Sculptura se bucură de acel prestigiu şi de respectuoasa indiferenţă ce se acordă unor lucruri a căror măreţie o presimţim, dar care nu ne interesează.

Eu nu văd decît o singură posibilitate de a schimba o asemenea stare de lucruri şi anume în transformarea totală a raporturilor artistului cu societatea şi a indivizilor care o compun, cu arta.

Pînă atunci, eu consider că ar trebui să se predea în şcoli, copiilor şi tineretului, cunoştinţe care să contribuie la o cultură completă. În general noi căpătăm o cultură limitată doar la literatură. Cred că ar fi just să se facă acelaşi efort şi pentru sculptură, pentru ca tinerele generaţii să găsească în această artă o nouă sursă de bucurie de a trăi. Numai atunci ei vor fi în stare să judece ceea ce constituie în epoca lor o contribuţie adevărată, un aport susceptibil de a înfrunta vremea.

Marcel Gromaire (pictor)

Chestiunea ridicată de ancheta dvs. mă surprinde.

Nu am fost niciodată partizanul turnului de fildeş, şi nici al muncii pentru « o minoritate fericită ».

Lorjou (pictor)

Noi artiştii slujim la menţinerea dreptului la viaţă, al actului de creaţie fără calcule, ferit de posibilitatea de a-l supune profitului exclusiv al înrobirii omului de către om. Aportul nostru este întotdeauna binefăcător, adînc uman; faptul însuşi de a picta sau a sculpta îl obligă pe artist să fie, înainte de toate, un muncitor manual, luptînd cu aceleaşi greutăţi materiale ca un zidar-cioplitor în piatră, un fierar-lăcătuş sau un zugrav.

La ce slujeşte arta noastră?

Noi slujim ca să dăm omului sensul măreţiei sale, dragostea de viaţă, bucuria de a se recunoaşte şi a se identifica în operele noastre cu tot ceea ce este mai sănătos şi mai uman în om.

... Influenţa noastră asupra omului a crescut. Nicicînd artistul nu a simţit atît de aproape ca acuma bătăile acestei inimi puternice. Niciodată poporul nu a manifestat atîta încredere faţă de artişti şi nu a arătat atîta interes pentru operele lor.

Frans Masereel (pictor)

Am impresia că un artist care este la curent cu evenimentele care frămîntă lumea ar fi tentat să răspundă întrebării Dvs.: « Nu servesc la nimic».

Aceasta ar constitui un răspuns cinstit pentru mulţi artişti întrucît, în afară de cîţiva care învîrtesc diferite « business », în general se pare că noi nu mai slujim la nimic, decît doar să distrăm, să amuzăm şi cîteodată să interesăm pe oameni. Poate aceasta sluji la ceva? Poate că da.

Eu cred totuşi că întrebarea dvs. ar trebui să suscite probleme mai înalte, atît în domeniul artistic, cît şi pe plan uman.

Dacă îmi permit să vă dau acest răspuns orgolios, o fac pentru că mă consider îndreptăţit de nenumăratele dovezi privind munca mea, dovezi care-mi parvin din toate colţurile lumii. Aceste dovezi îmi sînt adresate deopotrivă de către intelectuali ca şi de către oameni simpli, din ţări tot atît de diferite ca de pildă S.U.A., U.R.S.S. sau R. P. Chineză.

Ar fi de dorit ca întrebarea dvs. să fie tratată mai pe larg de către mulţi artişti. În ceea ce mă priveşte, nu aş putea s-o fac aici.

CRONICA

● Biblioteca Academiei Republicii Populare Romîne a organizat, la « Galeriile de Artă » ale Fondului Plastic din B-dul Magheru Nr. 20, între 25 februarie şi 10 martie a.c., expoziţia « Gravura franceză în secolul XIX », cu lucrări pe care Academicianul Profesor Gh. Oprescu, director al Institutului de Istoria Artelor al Academiei R.P.R. le-a donat acestei instituţii.

Prin donaţia Acad. Prof. G. Oprescu, Secţia de stampe a Bibliotecii Academiei R.P.R. s-a îmbogăţit cu 6636 gravuri şi 1500 desene. Această colecţie cuprinde lucrări ale celor mai importanţi artişti cari s-au manifestat în domeniul gravurii de-a-lungul istoriei artelor ca Marcantonio Raimondi, Lucas van Leyden, Dürer, Cranach, Van Dyck, Rembrandt, Ruiysdael, Van Ostade, Jacques Callot, Claude Lorrain, Piranesi, Watteau, Boucher, Fragonard, Goya, Delacroix, Meryon, Daumier pînă la maeştrii gravurii japoneze. (Din arta romînească în colecţie figurează gravuri de Aman, Iser, Steriadi, Pallady, Aurel Jiquidi, Jules Perahim, Gh. Ivancenco, Gy Szabo Bela, Andrassy Zoltan şi alţii).

În expoziţie au fost expuse un număr de 80 gravuri aparţinînd şcolii franceze din sec. XIX. Dintre autorii lucrărilor cităm pe: Appian Adolphe (1819—1898), Braquemont Felix (1833—1914), Cézanne Paul (1839—1906), Chassériau Théodore (1819—1856), Corot Jean — Baptiste — Camille (1796—1875), Delacroix Eugène (1798—1863), Falguière Alexandre (1831—1900), Fantin-Latour Henri (1836—1904), Français François Louis (1814—1897), Guillaumin Armand (1841—1927), Hervier Adolphe (1818—1879), Huet Paul (1804—1869), Salanne Maxime (1827—1886), Legros Alphonse (1837—1911), Manet Eduard (1832—1883), Meryon Charles (1821—1868), Pissarro Camille (1830—1903), Raffaelli Jean — François (1850—1924), Renoir Pierre Auguste (1841—1919), Rodin Auguste (1840—1917), Sisley Alfred (1839—1899) ş.a.

★

● Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic din R.P.R. au organizat la « Galeriile de Artă » din B-dul Magheru Nr. 20, între 5 şi 26 aprilie a.c., expoziţia personală a pictoriţei Micaela Eleuteriade.

Această manifestare reprezintă a 14-a expoziţie personală a artistei (în aproximativ patru decenii de activitate creatoare), dintre care cea precedentă, din anul 1959, cu caracter retrospectiv.

În expoziţie au figurat 33 lucrări, dintre care 24 picturi în ulei, 5 picturi pe sticlă şi 4 linogravuri colorate. Lucrările au înfăţişat în genere scene văzute în peisaj, peisaje şi naturi moarte, realizate în ultimii doi ani, în diferite regiuni ale ţării (Bucureşti, Mediaş, Tulcea, Herculane, Oaş, Vasile Roiată, Bazna, Călineşti, etc.).

★

● Între 5 şi 26 aprilie a.c., Uniunea Artiştilor Plastici şi Fondul Plastic din R.P.R. au organizat la « Galeriile de Artă » din B-dul Magheru Nr. 20, expoziţia personală a pictoriţei Alma Redlingher.

Cu acest prilej artista a expus 18 picturi în ulei, — compoziţii, portrete şi peisaje, pe care le-a realizat în vara anului 1960 în regiunea Dobrogea.

★

● Între 1 şi 20 aprilie a.c., în sălile « Nicolae Cristea » din str. Brezoianu Nr. 23—25, a fost deschisă sub auspiciile Institutului Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea expoziţia « Desene şi gravuri contemporane italiene ». Această manifestare a fost organizată cu concursul « Asociaţiei gravorilor veneţieni » şi al galeriei « La Colonna » din Milano. În expoziţie au figurat 153 de lucrări, realizate de către 59 artişti.